



”Marinus et Marina” de Claude Louis-Combet à l’épreuve de la critique génétique

Noura El Cheikh

► To cite this version:

Noura El Cheikh. ”Marinus et Marina” de Claude Louis-Combet à l’épreuve de la critique génétique. Littératures. Université de Franche-Comté, 2012. Français. NNT : 2012BESA1025 . tel-01357952

HAL Id: tel-01357952

<https://theses.hal.science/tel-01357952>

Submitted on 30 Aug 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE DE FRANCHE-COMTE
ECOLE DOCTORALE « LANGAGES, ESPACES, TEMPS, SOCIETES »

Thèse en vue de l'obtention du titre de docteur en
LANGUES ET LITTERATURES FRANÇAISE ET COMPAREE

***MARINUS ET MARINA DE CLAUDE LOUIS-COMBET À L'ÉPREUVE DE
LA CRITIQUE GÉNÉTIQUE***

(Tome I)

Présentée et soutenue publiquement par

Noura EL CHEIKH

Le 29 novembre 2012

Sous la direction de Mme le Professeur France MARCHAL-NINOSQUE

Membres du jury :

Bruno CURATOLO, Professeur à l'université de Franche-Comté
France MARCHAL-NINOSQUE, Professeur à l'université de Franche-Comté
Jacques POIRIER, Professeur à l'université de Bourgogne, Rapporteur
Alain ROMESTAING, Maître de conférences à l'université de Paris-Descartes
Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Professeur à l'université de Haute-Alsace, Rapporteur

UNIVERSITE DE FRANCHE-COMTE
ECOLE DOCTORALE « LANGAGES, ESPACES, TEMPS, SOCIETES »

Thèse en vue de l'obtention du titre de docteur en
LANGUES ET LITTERATURES FRANÇAISE ET COMPAREE

***MARINUS ET MARINA DE CLAUDE LOUIS-COMBET À L'ÉPREUVE DE
LA CRITIQUE GÉNÉTIQUE***

(Tome I)

Présentée et soutenue publiquement par

Noura EL CHEIKH

Le 29 novembre 2012

Sous la direction de Mme le Professeur France MARCHAL-NINOSQUE

Membres du jury :

Bruno CURATOLO, Professeur à l'université de Franche-Comté
France MARCHAL-NINOSQUE, Professeur à l'université de Franche-Comté
Jacques POIRIER, Professeur à l'université de Bourgogne, Rapporteur
Alain ROMESTAING, Maître de conférences à l'université de Paris-Descartes
Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Professeur à l'université de Haute-Alsace, Rapporteur

A mes parents, pour leur amour inconditionnel, leur dévouement et leur confiance.

Je tiens à remercier Madame le Professeur France Marchal-Ninosque qui m'a dirigé pendant ces longues années de Doctorat. Ses précieux conseils, sa disponibilité et son soutien m'ont apporté les conditions idéales pour l'aboutissement de ce travail.

Mes remerciements vont aussi à Claude Louis-Combet pour sa gentillesse, sa modestie et ses précieuses réponses qui m'ont aidé à avancer dans mes recherches.

Je voudrais remercier également ma sœur Samah pour son soutien, son aide et son amour.

Qu'il me soit permis aussi de dire ma reconnaissance pour mes deux chères amies Manon et Noujoud pour leur amitié, leur hospitalité et leur soutien.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

br : brouillon

éb : ébauche

f. : folio

ill. : illisible

MM : Marinus et Marina

ms : manuscrit

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Notre travail de recherche se consacre à l'étude de *MM*, première mythobiographie de Claude Louis-Combet, étude qui s'appuie sur les méthodes de la critique génétique. Notre étude englobera le ms autographe de la mythobiographie et le dossier des marginalia, dossiers que l'auteur a prêtés au centre Jacques-Petit et que le laboratoire a numérisés¹, un projet tout à fait original puisque, jusqu'à nos jours, aucune thèse génétique n'a été réservée à cet auteur. Nous avons choisi de soumettre ce roman à l'épreuve de la critique génétique. Notre démarche sera double : à la fois surprendre la genèse de l'œuvre, confrontant les avant-textes à l'autographe, faisant la différence entre les brouillons qui parlent des remords et des choix du romancier, et les ébauches abandonnées, qui dessinent un autre roman, celui où la sainte moniale n'était peut-être pas envisagée aussi sublime dans son épanouissement cosmique. Et surprendre aussi, à travers le dossier des notes documentaires conservées par l'auteur, la gestation du roman. Gestation et genèse : étude des sources et confrontation de ou des avant-textes au texte, voilà notre double démarche génétique qui nous permettra d'apporter des éclairages et des commentaires, nécessairement lacunaires, sur la première mythobiographie de Claude Louis-Combet.

Claude Louis-Combet est né à Lyon en 1932 et a grandi dans un milieu modeste, marqué surtout par la présence des femmes (mère, grand-mère et sœur). Claude Louis-Combet n'a pas connu son père Lucien, mort à 25 ans. L'écrivain retient de cette enfance l'importance de l'univers féminin, un univers de fluidité lié à l'origine de sa vie qui est un des thèmes structurant de son œuvre. En 1950, Louis-Combet (qui s'appelle encore Combet à l'époque) entre en religion chez les Pères du Saint-Esprit à l'Abbaye Blanche, à Mortain. Il quittera la vie religieuse

¹ « En 1995, sous l'impulsion du Professeur Jacques Houriez, [...] le laboratoire Jacques-Petit constituait un nouveau fonds d'archives, qui venait enrichir ses fonds historiques. Il s'agissait de prendre copie de l'ensemble des manuscrits de Claude Louis-Combet, sous la forme alors de photocopies papier. Les moyens techniques ayant très vite évolué, le laboratoire s'est doté d'un scanner haute définition, et a entrepris de poursuivre le travail à l'aide de ce nouveau support. Grâce à cette technologie, il est possible de visualiser la page manuscrite en restituant avec exactitude les couleurs de la feuille et l'encre. Même les nuances de l'encre noire, à l'occasion des biffures par exemple, sont reproduites par le scanner, ce qui permet au généticien de tirer profit du plus minime indice sur la genèse de l'œuvre fourni par un manuscrit. (p. 19). [...] Ce fonds est constitué de près de 20 000 ff, constituant une centaine de dossiers, (dont un dossier audio), le dossier de *marginalia*, souvent très volumineux (comprenant notes, plans, brouillons, recherche documentaire) étant presque toujours séparé du dossier *ouvrage*. » (p. 20). (cf. France Marchal-Ninosque, « Des manuscrits de Claude Louis-Combet au centre Jacques-Petit et de quelques inédits », in *Claude Louis-Combet. Fluences et influences*, Textes réunis et présentés par France Marchal-Ninosque et Jacques Poirier, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2012).

trois ans plus tard, marquant une rupture définitive avec l'Église. Mais une telle rupture sera plus celle de l'esprit que celle du cœur, puisque l'auteur que nous connaissons a consacré son œuvre à explorer la signification de la sainteté et de toutes les formes de mysticismes. Certes, ces figures sont surtout appréhendées comme des figures mythiques et littéraires ; mais pour autant, il y a dans l'œuvre de Claude Louis-Combet une curiosité pour ne pas dire une passion, et une inquiétude spirituelle puissantes. Après son service militaire, il a fait des études de philosophie à la faculté des Lettres de Lyon. Il est arrivé à Besançon en 1958. De 1958 à 1968, il a enseigné la philosophie au lycée. De 1968 à 1992, il a dirigé un centre de formation d'instituteurs spécialisés pour les classes d'enfant en difficulté.

Le recours à l'hagiographie, que Claude Louis-Combet a adopté dans ses quatre mythobiographies, a déjà commencé au début du siècle précédent avec des auteurs comme Joseph Delteil et Blaise Cendrars, qui se sont intéressés à la vie des saints. Joseph Delteil a publié en 1925 *Jeanne D'Arc*, roman qui a suscité la polémique, où l'hagiographie s'est mêlée à l'imagination de l'auteur, un livre anticonformiste qui a fait scandale à l'époque. Delteil a publié aussi *François d'Assise* en 1960 où il a imaginé un François laïque en harmonie avec son temps :

Dès la conception du projet de *Jeanne d'Arc*, Delteil affirmait dans une interview : « l'imagination prédominera dans ce livre. » Un an après la publication de *François d'Assise* en 1960, il éprouva encore le besoin de distinguer le saint historique de sa reconstruction imaginaire : « Sans doute il y a un Saint-François *en soi*, objectif, scientifique, orthodoxe – peut être un peu abstrait – et que Dieu seul connaît parfaitement (et ça c'est l'affaire de l'Église). Et puis il y a ce saint François-là, mon saint François tel que le voit mon œil bleu, ou noir, ou châtain, ou albinos, tel que l'invente mon imagination du matin ou du soir.²

Cendrars dans son roman *La Carissima* a aussi décrit la vie de Marie-Madeleine sous un angle fictif. « C'est en romancier que Cendrars avait choisi d'aborder la vie de Marie-Madeleine dès le plan de *La Carissima* daté du 21 octobre 1943. »³ Claude Louis-Combet réinvestit ces tentations romanesques isolées à la fin des années 70 en recourant à l'hagiographie qu'il romance, qu'il mêle à ses propres fantasmes et à sa vie intérieure. La réceptivité à l'inconscient est la marque de fabrique de l'univers romanesque louis-combétien ; ce qui ne signifie pas que cet auteur soit exempt de traces culturelles : voilà ce qu'il nous incombe de démontrer dans notre thèse. Fiction

² Aude Bonord, *Les « Hagiographies de la main gauche » variations de la vie des saints au XX^e siècle*, Paris Classique Garnier, 2011, p. 117.

³ *Ibid.*, p. 149.

et histoire vont se mêler chez Claude Louis-Combet, fantasme et hagiographie, mais sans que la seconde disparaisse au profit de la première. Cette méthode d'effacement de signes d'historicité, sans pour autant qu'aucune n'en soit visible, nous l'appellerons le « fondu » louis-combétien. Pierre Michon a poursuivi dans cette voie en écrivant des biographies imaginaires dans son ouvrage *Vies minuscules*. Louis-Combet n'est donc pas un cas isolé dans le parcours romanesque du XX^e siècle :

Avec son goût pour les hagiographies et les vies des saints, Claude Louis-Combet participe à un phénomène majeur de cette fin de siècle : l'apparition nombreuse de biographies imaginaires. À l'origine lointaine de tels romans, se trouvent les *Vies des hommes illustres* (par exemple le *De Viris illustribus urbis Romae* de Charles-François Lhomond) et, surtout, les *Vies imaginaires* (1896) de Marcel Schwob. [...]. Ce mariage contre-nature de la fiction et de l'enquête historique produit à partir des années 80 une assez belle descendance, à laquelle contribue d'ailleurs Claude Louis-Combet avec *Blesse ronce noire* (1995) consacré à l'amour incestueux du poète allemand Georges Trakl et sa sœur Gretl.⁴

Aborder la figure du saint dans son intimité était perçu comme acte de provocation et de transgression au début du XX^e siècle. Ce n'est plus le cas vers la fin du siècle où l'intérêt pour l'intimité ou l'intériorité du saint n'est pas considéré comme une violation des codes de l'hagiographie, comme cela l'était au début du siècle, avec Delteil :

En effet, si la plongée dans l'intimité du saint apparaît comme une entreprise quasi sacrilège ou une modernisation du genre au début du siècle, il ne peut plus en être de même à la fin du siècle. [...]. [...], C'est le foisonnement de la vie intérieure du saint qui intéresse l'écrivain contemporain, le saint ne peut plus être le personnage type, sans autonomie psychologique, de *La Légende dorée*.⁵

Parmi les écrivains qui ont romancé des hagiographies, Louis-Combet est le seul à adopter une nouvelle forme littéraire, alors que, « aux deux pôles du siècle, les auteurs sont plus soucieux de construire une littérature d'imagination en revisitant ses origines que de théoriser leur positionnement dans la littérature de leur époque. »⁶ Louis-Combet a senti le besoin de donner à cette expérience intérieure et romanesque un nom pour désigner cette fusion entre l'intériorité du narrateur et celle d'un personnage légendaire qui saura refléter les soucis et les tiraillements d'un personnage en quête de la totalité et de la complétude. Qui l'eût cru ? Le passage par l'Autre

⁴ Dominique Viart, *Le Roman français au XX^e siècle*, ouvrage sous la direction de Michel Collot, Paris, Hachette livre 1999, p. 135-136.

⁵ *Ibid.*, p. 243-244.

⁶ *Ibid.*, p. 126.

absolu, l'Altérité absolue qu'est la sainteté, est une autre façon de répondre à la grande crise identitaire qui charpente la littérature du XX^e siècle. Vidés d'eux-mêmes comme les personnages de Beckett, les personnages de Claude Louis-Combet sont à la conquête de l'unité : si elle leur est refusée, du moins peuvent-ils en apercevoir la projection dans l'altérité du roman (et altérité romanesque), qui constitue le récit hagiographique romancé.

Claude Louis-Combet n'a pas débuté son métier d'écrivain par la mythobiographie mais par l'autobiographie. Le premier roman de ce professeur de philosophie, ancien séminariste, est un roman autobiographique, *Infernaux Paluds*, qui paraît en 1970 chez Flammarion. Puis ce sont des récits ou des romans sous l'influence de l'écriture beckettienne que Claude Louis-Combet publie dans la décennie 1970 : *Miroir de Léda* en 1971, *Voyage au centre de la ville* en 1974. A la fin de cette décennie, Louis-Combet compose sa première mythobiographie, concept qu'il sera amené à définir dans les années 80 : il s'agit d'un ouvrage qui désigne le produit littéraire d'une osmose associant les expériences émotionnelles individuelles et la trame mythologique ou hagiographique du récit. La conception d'une mythobiographie est donc essentiellement poétique et onirique. Il a écrit sa première mythobiographie *MM* en 1979, éditée chez Flammarion, soumise à une réédition en 2003 chez Corti, la maison d'édition à laquelle Louis-Combet est fidèle depuis trois décennies. Les trois autres grandes mythobiographies sont *Mère des Croyants* en 1983, *L'Âge de Rose* en 1997 et *Les Errances Druon* en 2005⁷. A chaque fois, Louis-Combet mène une enquête copieuse sur la vie d'un saint ou d'une sainte (sainte Marina, très connue dans le folklore orthodoxe dès le V^e siècle ; sainte Rose de Lima, la grande sainte d'Amérique latine dès le XVII^e siècle ; Antoinette Bourignon, mystique flamande de la fin du XVII^e siècle ; saint Druon, saint patron du nord de la France au XII^e siècle). Et à partir de cette enquête informée, Claude Louis-Combet s'empare de la matière hagiographique pour la mêler aux images de son inconscient, à ses propres fantasmes d'écrivain, à sa culture de professeur de philosophie, et créant une œuvre littéraire unique, à la confluence entre mythe, littérature et expérience mystique. Dans les mythobiographies dialoguent deux vies : celle d'un saint ou d'une sainte, et celle d'un narrateur, privé d'identité et d'essence, qui raconte l'extase, l'expérience de l'extase, d'un mystique ou d'un saint. L'auteur refuse d'attribuer à cette nouvelle forme littéraire l'expression de « nouveau genre », préférant lui donner le nom d'expérience intérieure, un

⁷ Force est d'avouer que de nombreux autres récits pourraient entrer dans cette catégorie, soit par la matière spirituelle (*Le Chef de saint Denis*), soit par leur puissance de « projection » (*Blesse, ronce noire*).

moyen de se raconter sans se dévoiler directement : « [...] Celui qui, passionnément désireux de se connaître et de se faire reconnaître, se trouverait néanmoins confronté à la ténèbre massive de l'inavouable et de l'improférable, se doit d'inventer pour la satisfaction de son désir, un autre chemin de parole que celui de la bienheureuse confession. »⁸

Claude Louis-Combet se détache donc de l'autobiographie sans abandonner l'espoir de la confession, et n'hésite pas à fournir un exemple sur le rêve et la réalité pour comparer mythobiographie et autobiographie. L'auteur évoque le roman de Graham Greene *Tueurs à gages* « où l'on voit le héros de l'histoire, Raven, l'assassin, saisi d'un irrépressible besoin de confiance, raconter l'essentiel de sa vie et son essentielle douleur comme un rêve qu'il aurait fait, [...] ». ⁹ L'écrivain privilégie donc « le registre de l'imaginaire sur celui du réel »¹⁰. Il définit son projet mythobiographique « comme une entreprise d'écriture visant à traiter le matériel autobiographique à partir de ses éléments oniriques, mythologiques. »¹¹ La mythobiographie est lié au mythe, au mythique qui donne à la vie du narrateur tout son sens : « Une mythobiographie parfaitement achevée serait celle dans laquelle l'existence (du narrateur) ne serait rien de plus que le dit mythique qui la fonde et l'assure. »¹² La mythobiographie consiste donc à faire un détour par le mythe au lieu d'aborder directement la vie du narrateur. Tout ce qui est de l'ordre de l'historique n'a pour le romancier aucune importance. En revanche, il s'oriente avec passion vers la force des symboles. Il s'agit de se projeter dans la vie d'un autre, d'un saint ou d'une sainte pour parler de soi. Le but de l'auteur est le retour aux origines, au commencement :

Charles Kérényi a bien montré que le retour au mythe constitue une expérience fondamentale en ce qu'elle est essentiellement, une expérience du fondement et du commencement – car tel est le double sens du mot grec *archè* auquel renvoie le mythe : un commencement (une origine) qui est un fondement [...]. Se livrer au mythe, ce n'est donc pas raconter une belle histoire de dieux ou de héros pour le simple plaisir de fabuler et, de moraliser, sous le couvert d'allégories mal réveillées de leur sommeil classique. C'est, [...], renouer dans un temps hors du temps, avec l'origine, avec les ombres et les puissances.¹³

A nous de surprendre la méthode d'effacement des signes, de gommage des sources, qui permet à Claude Louis-Combet d'atteindre la matière psychique, le symbole, le sens. A nous aussi en

⁸ Claude Louis-Combet, *Ecrire de langue morte*, Editions Ubacs, 1985, p. 40.

⁹ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 43.

décelant une telle méthode grâce à l'étude des avant-textes, et des notes documentaires, de restituer à la culture de Claude Louis-Combet sa part et sa fonction dans l'élaboration d'une œuvre, qui n'est pas née uniquement de l'imaginaire de son auteur.

Claude Louis-Combet n'est pas seulement un écrivain et l'inventeur d'une nouvelle forme littéraire, il est aussi un essayiste. Il a écrit maints ouvrages critiques en rapport direct avec son œuvre comme *Ecrire de Langue morte* ; *L'homme du texte*, *Le Péché d'écriture*, *Le Recours au mythe*, *Du Sens de l'absence*, *L'Enfance du verbe* etc., autant d'ouvrages qui sont fort utiles au commentateur.

A cette création littéraire et critique, s'associe étroitement un travail d'édition, puisque Claude Louis-Combet est également directeur de collection. Depuis 1987, il dirige chez Jérôme Millon,    Grenoble, la collection « Atopia » qui a pour vocation la réédition des textes mystiques ou spirituels anciens, plus ou moins oubliés et devenus rares. Il a préfacé lui-même une douzaine d'ouvrages dans une collection qui comporte actuellement une cinquantaine de titres. Les auteurs auxquels il s'est intéressé sont Jacques Boileau (*Histoire des Flagellants (1701)* texte présenté et annoté par Claude Louis-Combet), Jean Maillard (*Louise du Néant ou le triomphe de la pauvreté et des humiliations (1732)*, donné chez Jérôme Millon en 1987), Berbiguier de Terre-Neuve du Thym (*Les Farfadets ou tous les démons ne sont pas de l'autre monde (1821)*, en 1990), Marguerite Porète (*Le Miroir des simples   mes anéanties qui seulement demeurent en vouloir et désir d'amour*, traduit de l'ancien français par Claude Louis-Combet, texte présenté et annoté par Émilie Zum Brunn, chez Millon en 1991), pour ne citer que quelques exemples. Là encore, ces ouvrages sont utiles au commentateur, qui perçoit d'  mbl  e dans l'œuvre de Claude Louis-Combet une cohérence très forte : l'intérêt, pour ne pas dire la passion, pour toutes les formes d'orthodoxie spirituelle. Rien d'étonnant à ce que sa sainte moniale soit en proie elle aussi aux délires mystiques qui ont fondé le mysticisme hétérodoxe chrétien.

Dans *MM*, première mythobiographie de Claude Louis-Combet, Marina est une sainte de la Bithynie du V^{  me} siècle. Un narrateur raconte cette vie de sainte Marina, tout en retraçant sa propre privation d'être. Deux récits se croisent donc, comme le montre l'alternance des chapitres impairs et pairs, masculins et féminins (sur le modèle du *Là-Bas* de Huysmans). Un récit personnel et un récit mythique légendaire et hagiographique d'une jeune fille qui se déguise en homme pour rentrer dans un monastère d'hommes, pour accompagner son père Eugène, après la mort de sa mère Irène. Le récit de la sainte traduit le désir insatiable du narrateur de retrouver

l'unité originelle, celle de l'androgynie reflétée par l'image de Marinus-Marina, homme-femme et par tous les couples construits savamment dans les avant-textes sur lesquels nous porterons un éclairage, grâce à la critique génétique¹⁴.

La critique génétique que nous développons, intéressée autant à la gestation de l'œuvre qu'à la genèse de sa structure et de son écriture, nous permettra suivant les apports de Madame Genette, d'organiser la « poétique de l'écriture » du romancier et de cerner ce qu'il y a d'authentiquement culturel de son oeuvre :

Il faut aller plus loin que Pierre-Marc de Biasi lorsqu'il décrit la « génétique textuelle » : la critique génétique n'est pas seulement une démarche préalable à une démarche « classique » qui resterait centrée sur le texte, le « double objectif » du généticien consistant seulement à « rendre techniquement lisible et analysable l'antérieur-du-texte, son évolution, son travail interne jusqu'à sa forme définitive » et à « reconstruire la logique de cette genèse ». [...]. C'est bien plutôt, comme l'écrit Raymonde Debray Genette, une véritable « poétique de l'écriture » qu'il s'agit de construire, poétique du processus et non plus du produit.¹⁵

Le terme « génétique » associé auparavant à la science n'acquiert son sens littéraire qu'en 1989 où il désigne alors l'étude de la genèse d'un texte :

La plupart des dictionnaires n'enregistrent encore au mot « génétique » que son acception biologique (la science de l'hérédité). Pourtant un nouveau sens, purement littéraire celui-ci est apparu : *étude de la genèse des textes au travers de l'analyse des manuscrits*. Ce nouvel emploi du mot demeurerait cependant l'affaire des spécialistes de la littérature. Or ces deux dernières années consacrent – la presse notamment – l'entrée de ce sens nouveau dans la langue française : un

¹⁴ La critique génétique est née d'un petit groupe de chercheurs au sein de la CNRS, un groupe qui formera plus tard le centre de l'ITEM à Paris. « A la fin des années 1960, le CNRS crée une petite équipe de recherche chargée de mettre en état les manuscrits du poète allemand Heinrich Heine qui viennent d'être acquis par la bibliothèque nationale. (p. 33). [...] Les papiers des écrivains ne font pas exception : lorsque Jean Bellemin-Noël propose en 1972 de les définir comme *avant-textes* et donne une première application de cette nouvelle grille conceptuelle en étudiant la genèse du poème de Milosz, le petit groupe de ceux qui étudient les manuscrits de Heine, de Proust, de Flaubert ou de Valéry, se rallie volontiers à cette proposition qui donne à leurs matériaux un statut d'objet de recherche. (p. 34). [...] La petite équipe Heine est devenue un institut du CNRS autour duquel gravite une centaine de chercheurs, et les " généticiens " de la littérature ont à leur actif une bibliographie nourrie qui atteste de la vitalité de la " critique génétique ". L'intérêt pour les documents de genèse n'est pas resté confiné aux spécialistes un peu austères des disciplines d'érudition littéraire. Il s'est répandu dans les milieux cultivés, et il n'est pas d'édition des grands textes aux XIX^e et XX^e siècle qui ne donne des extraits de manuscrits de genèse. » (p. 35) (cf. Jean Louis Lebrave, « Une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie ? in *Genesis, Manuscrits. Recherche. Invention 1/92*, Revue internationale de critique génétique, éd. Jean Michel Place).

¹⁵ *Ibid.*, p. 50.

dossier dans le quotidien *Libération* (2 mars 1989), dans *Le Monde* (17 novembre 1989) ou dans la revue *ça m'intéresse* (février 1990).¹⁶

Notre travail de recherche se déploie en trois mouvements successifs. Dans une première partie de la thèse, nous abordons le ms autographe de *MM*, nous intéressant à l'étude de la version originale de la mythobiographie écrite par la main de l'auteur. Dans cette première approche du dossier génétique de *MM*, nous essayons de comprendre ce que la matérialité du ms autographe a à nous apprendre. Papier, couleur, nature, format, ont-ils un sens ? La couleur d'encre que l'auteur utilise sur ses folios constitue elle aussi un de nos centres d'intérêts. Il faut bien signaler que l'auteur ne rature pas beaucoup, les ratures bien que peu nombreuses existent sur le ms original et témoignent des choix stylistiques et même thématiques de l'écrivain, de son goût comme de sa manière d'écrire. Mais ces ratures, si peu nombreuses, sont autant de remords, de repentirs d'auteurs, qui nous parlent de Claude Louis-Combet. Nous arrivons en dernier lieu à la confrontation entre le ms original et les deux versions publiées de la mythobiographie.

Dans la deuxième partie de notre enquête, nous observons les thèmes du roman à l'état naissant, quand ils sont en train de se former, de se constituer, d'être couchés sur le papier pour la première fois. Les brouillons, rares, conservés par l'auteur, nous parlent de ses difficultés à concevoir les principales scènes du roman. Certaines ébauches, abandonnées, nous parlent d'un autre roman, que seul le généticien a la chance d'apercevoir, de lire ses linéaments. Roman remanié, ou roman abandonné, *MM* a prêté à des avant-textes suffisamment nombreux pour justifier une étude génétique (ce n'est donc pas dans l'autographe que réside l'intérêt d'une étude génétique louis-combétienne, comme bien souvent, mais dans les brouillons et ébauches, qui assurent la lente naissance à l'écriture des thèmes et symboles féconds de l'œuvre).

Dans le dossier de marginalia, nous avons classé un dossier que nous avons appelé « Plans » composé de plans que l'auteur a entrepris pour son roman à venir ainsi que d'un dossier que nous avons appelé « Pensées Détachées » et qui contient des folios où Louis-Combet jette des idées en rapport avec son roman. Ce dossier contient 136 folios en tout, 38 folios réservés aux « Plans » et 98 folios réservés aux « Pensées Détachées ». Le dossier « Pensées Détachées » est plus copieux, il contient les « Pensées Détachées » sur le récit du narrateur (50 folios), celles du récit hagiographique (44 folios), un dossier intitulé « Beatabeata » (1 folio) et un autre composé d'un folio qui serait le projet d'un autre récit et finalement un dossier sur

¹⁶ Eric Marty, *La Génétique des textes, une nouvelle rupture dans l'interprétation des textes littéraires*, Institut des textes et manuscrits modernes, in *Actuel 1991, Dictionnaire encyclopédique*, Paris, Quillet, 1991, p. 138.

l'androgynie (2 folios). Nous avons entrepris une numérotation arbitraire de 1 à 136 de manière à faciliter au lecteur son repérage dans ce dossier. Nous ne saurons pas établir une date précise pour situer ces folios mais nous pourrions dire que ce dossier a du probablement être constitué avant et pendant l'étape de rédaction des brouillons et ébauches, parfois elle-même contemporaine de la composition de la version définitive de la mythobiographie. Dans ce dossier, nous constatons que Louis-Combet est au stade de la réflexion, des folios montrent ses réflexions sur le plan de son roman, sur les thèmes qu'il désire développer ou qu'il développera plus tard. Il y a des va-et-vient entre les « Pensées Détachées » et la version manuscrite comme nous le révèlent certains folios où l'auteur note, dans le folio 61 (Annexes III), « voir p 30 ou encore plus bas cf p 39 » ce qui veut dire que des folios de la mythobiographie ont été composés après la première campagne d'écriture de *MM*, Louis-Combet a rédigé sa première phrase en octobre 1974 alors que dans ce dossier nous avons des folios qui datent de l'année 75 (f. 52), 76 (f. 67) et même 78 (f. 68 et f. 71). Ce dossier sera intégré dans notre travail sur les brouillons comme sur les sources. Il nous revient de dire ici que le classement des brouillons, ébauches, plans, pensées détachées fut long et difficile. La numérotation que nous avons adoptée pour faciliter la navigation dans ces copieux dossiers est arbitraire (peut-être un tel classement, si difficile, peut-il présenter quelques erreurs). Mais c'est dans ce dossier des marginalia que le généticien, indiscutablement, aura tiré le meilleur parti de son enquête sur l'avènement de l'écriture louis-combétienne, la transformation des images ou éléments historiques en symboles.

Dans la troisième et dernière partie de notre enquête, nous nous intéressons aux sources de la mythobiographie, à ce dossier de notes documentaires prises par Claude Louis-Combet sur les thèmes de la spiritualité et du mysticisme, qui ont servi d'aiguillon à son écriture, mais de frein à son imaginaire, et que Claude Louis-Combet a su réinvestir dans son roman sous la forme de puissants symboles. Nous assisterons dans cette ultime partie à la fusion de l'exogenèse¹⁷ et de l'endogenèse¹⁸, termes de critique génétique, qui montrent comment les recherches de l'auteur sont intégrées et absorbées dans la matière romanesque. Cette partie se répartit selon trois étapes, d'abord les sources littéraires (dossier maigre) qui dévoilent en partie les goûts littéraires de Louis-Combet. Des écrivains et des poètes comme Novalis, Robert Musil, Edmond Jabès,

¹⁷ « Ce terme ne recouvre pas la seule étude des sources, mais la façon dont les éléments préparatoires extérieurs à l'œuvre, en particulier livresque, s'inscrivent dans les manuscrits et les informent, en tous les sens du mot, d'une première façon [...]. » (cf. Pierre-Marc de Biasi, *La Génétique des textes*, Nathan/Her 2000, Littérature 128, p. 90).

¹⁸ « [...] Entendons par ce terme la coalescence, l'interférence et la structuration des seuls constituants de l'écriture. » (*Ibid.*).

Hoffmann, Djuna Barnes, sont relus par Claude Louis-Combet pour rechercher une impossible épigraphe. Les lectures historiques constituent la deuxième sous-partie de ce travail de documentation. Le dossier des sources historiques est lui aussi maigre, il ne contient que quatre références, les cosmogonies dans le *Livre d'Hénoch*, des notes sur le taureau, des notes sur la civilisation byzantine qui lui ont servi dans son récit légendaire, des prises de notes à partir de l'ouvrage de Marie Delcourt intitulé *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique* qui témoignent de l'intérêt de l'auteur pour les déguisements intersexuels comme pour le thème de l'androgynie qui charpente sa mythobiographie lui donne force de vie et de symbole. Nous nous consacrons en dernier lieu aux sources religieuses de *MM*, lectures les plus copieuses et les plus abouties du dossier des marginalia. Nous nous familiariserons, à travers ses prises de notes, aux ouvrages mystiques que Louis-Combet a consultés. Ce dossier contient les diverses lectures spirituelles de l'écrivain, ces lectures qui ont préparé l'univers religieux de la mythobiographie. Les deux récits parallèles, celui du narrateur comme celui de la sainte se déroulent l'un dans une abbaye et l'autre dans un monastère cénobite. Nous aborderons d'abord les sources de l'hagiographie, de l'histoire de sainte Marina, les textes où l'auteur a puisés son histoire (*Récits d'un Pèlerin russe*), ensuite dans *Vies des saints* des Petits Bollandistes comme dans un article d'Évelyne Patlagean et l'ouvrage de Léon Clugnet *Vie et office de sainte Marine* que l'auteur cite sans qu'il ait conservé trace écrite de ses lectures. Ailleurs l'auteur a entamé maintes lectures spirituelles orientales et occidentales durant le processus d'élaboration de son roman. Les lectures orientales s'articulent autour de l'hésychasme, du cénobitisme comme de l'iconoclasme à travers des prises de notes abondantes. Le Pseudo-Denys influence l'auteur dans son appréhension de la théologie négative irradie les deux récits parallèles de la mythobiographie. La transfiguration est un thème spirituel auquel l'auteur consacre des notes à l'occasion de la lecture de Grégoire Palamas, Silouane de l'Athos, Maxime le Confesseur. Louis-Combet s'est également nourri des doctrines de la Gnose se renseignant sur Simon le Magicien. Les lectures sur les spiritualités occidentales se consacrent à l'ordre cistercien, à la chrétienté celtique ou à la relecture de l'œuvre de sainte Thérèse d'Avila. Si nous avons désiré achever notre enquête sur la culture de Claude Louis-Combet, son enquête minutieuse sur les spiritualités orientales et occidentales, c'est pour deux raisons majeures. La première permettra d'infléchir les commentaires traditionnels sur l'œuvre de Claude Louis-Combet qui serait celle de l'imaginaire, un vaste délire fantasmé d'un romancier. Nous voudrions remettre en cause cette thèse alimentée

par l'auteur lui-même et montrer au contraire quelle part a la culture dans son œuvre : son érudition est certes transformée en symboles ; elle ne pèse jamais, elle est effacée ; pour autant, elle est, et confère à l'œuvre de Claude Louis-Combet son originalité irréductible. La seconde raison sera de montrer que, dans le cas d'une étude génétique sur une œuvre de Claude Louis-Combet, la part de gestation de l'œuvre est au moins aussi importante que celle de la genèse proprement dite, entendons que le moment où le romancier change en symboles puissants des éléments puisés dans ses enquêtes est au moins aussi important que le soin apporté à les traduire en images littéraires. Ce que nous avons cherché à saisir fondamentalement dans notre étude, c'est la transmutation d'une œuvre-document en œuvre-monument.

PREMIÈRE PARTIE

LA LECTURE DU MANUSCRIT DE *MARINUS* *ET MARINA*

Nous proposons, dans la première partie de notre travail, une lecture du ms de *MM*. Mais avant de commencer cette étude, nous aimerions situer ce ms dans la tradition féconde des ms, du Moyen Âge à nos jours.

Qu'est-ce qu'un ms ? Un premier sens, attribué au XVI^e siècle (1594), désigne un texte, ouvrage écrit ou copié à la main. Une deuxième définition émerge vers 1690. À partir de la fin du XVII^e siècle, le ms devient plus précisément l'œuvre originale écrite de la main de l'auteur. Nous remarquons donc que deux mots nouveaux, « originale » et « auteur » font émerger l'idée d'une authenticité et d'une propriété. Les deux mots ajoutés, de même que le terme supprimé « copié », sont très significatifs et démontrent une certaine évolution dans la conception et la perception de l'objet « ms ». Jusqu'au XVI^e siècle, la plupart des ms originaux étaient perdus, nous ne possédions que des copies du texte original. Par ailleurs, ce n'était pas nécessairement l'auteur qui écrivait lui-même ses textes. Il confiait cette tâche le plus souvent à un scribe. Nous pouvons légitimement nous demander si le mot « ms » existait avant 1594 :

Le mot manuscrit n'existe pas dans la langue française médiévale : il n'est apparu qu'en 1594 par emprunt au latin dans une civilisation qui pouvait désormais opposer l'imprimé au manuscrit. Ce n'est qu'un siècle plus tard que le substantif manuscrit s'est spécialisé les deux sens que nous lui attribuons : « ouvrage écrit ou copié à la main avant la découverte de l'imprimerie » (La Fontaine, 1668) et « original d'un ouvrage non imprimé » (Furetière, 1690), ces deux sens ne se recouvrent pas dans la majorité des cas.¹⁹

L'étude des ms nous invite à penser le statut de l'écrivain dans l'histoire littéraire française, statut qui a évolué radicalement en quelques siècles. Gérard Gros nous rappelle l'originelle définition de l'écrivain : « Jusqu'à la diffusion du livre imprimé, **escrivain** s'emploie pour désigner non pas l'inventeur du texte à lire [...], mais le copiste, artisan de l'écriture ou de la transcription – au mieux, dans un chef-d'œuvre bibliophilique : l'artiste de la graphie »²⁰. Nous sommes loin bien entendu de l'image d'un écrivain créateur, conscient de son art, préservant sa notoriété et son originalité par-delà sa mort en prenant soin de la conservation de ses ms. A la fin du Moyen Âge, le statut de l'auteur s'améliore. L'auteur s'implique de plus en plus dans

¹⁹ Françoise Vieillard, « Le manuscrit avant l'auteur : diffusion et conservation de la littérature médiévale en ancien français », in *Le Manuscrit littéraire, son statut, son histoire, du Moyen Âge à nos jours*, volume réalisé sous la direction scientifique de Luc Fraisse, *Travaux de Littérature XI*, 1998, p. 39.

²⁰ Gérard Gros, « Ecrire et lire au *Livre de Pensée*. Etude sur le manuscrit personnel des poésies de Charles d'Orléans », in *ibid.*, p. 55.

l'organisation et l'édition de ses ouvrages. Deux noms, Guillaume de Machaut et Charles d'Orléans, marquent cette évolution étonnante. Le premier s'applique à éditer lui-même ses œuvres et le deuxième organise lui-même ses poésies. Jusqu'alors, c'était le copiste qui accomplissait ces tâches, et le ms échappait en partie à son créateur. A partir du XIV^e siècle, les écrivains commencent à s'intéresser eux-mêmes à la transcription et à l'organisation de leurs ms et certains d'entre eux conservent même leurs autographes. Aux XVI^e et XVII^e siècles, une certaine intimité s'est instaurée entre le ms et son auteur mais beaucoup de ms ne sont pas encore conservés ; les auteurs ont laissé leurs ms entre les mains des imprimeurs, après la sortie de l'édition *princeps*. « Jugés sans intérêt, les originaux étaient alors détruits et ont de ce fait presque tous disparus ».²¹ Au siècle des Lumières, les écrivains ont commencé à conserver leurs ms et à les considérer avec quelque fétichisme. Chacun connaît la relation intime qui liait Rousseau à ses ms. La plupart de ses ouvrages publiés ou inédits ont été conservés. L'attachement des écrivains à leurs ms va s'accroître au cours du XIX^e siècle où carnets de notes, brouillons, mises au net, épreuves corrigées ne sont pas délaissés par leurs créateurs. Trois grands noms, Balzac, Victor Hugo et Flaubert ont marqué l'évolution de la relation entre ms et auteur. L'auteur de la *Comédie humaine* avait l'habitude de garder ses brouillons et puis de les offrir généreusement, après les avoir reliés, à ses amis. Quant à Hugo, son nom s'inscrit en première place. Il conservait soigneusement ses mises au net, ses copies autographes et ses notes préparatoires. Flaubert a lui aussi veillé jalousement sur ses ms. Nous retrouvons des ébauches de ses versions finales comme des ms des œuvres restées inédites.

Le XX^e siècle est considéré comme l'âge d'or du ms autographe. « Tout auteur – du plus modeste au plus grand – préserve la moindre note, le moindre " tapuscrit ", le moindre placard corrigé comme une relique. »²² Le ms s'enrichit d'une signification nouvelle, il n'est pas seulement conservé de manière fétichiste mais il acquiert une forte valeur. Cet « écrit de la main de l'auteur » n'est plus une chose privée mais se transforme en un objet d'étude avec l'avènement de la critique génétique qui se développe particulièrement autour des années soixante. « À travers les papiers autographes, ce que l'on commence à ressentir comme le véritable enjeu du manuscrit, c'est la personne de l'écrivain, son travail, sa démarche, son individualité »²³ qui

²¹ Florence Callu, « La transmission des manuscrits », in *Les Manuscrits des écrivains*, sous la direction de Louis Hay, CNRS éditions, Hachette 1993, p. 55.

²² *Ibid.*, p. 65.

²³ *La Génétique des textes*, op. cit., p. 11-12.

passionnent le lecteur. Notre approche procèdera donc autant d'une approche scientifique que psychologique. Scruter le ms de Claude Louis-Combet permettra d'y lire la naissance de thématiques, la manière dont certaines images peuvent se développer, et en même temps d'y scruter la personnalité d'un écrivain, sa manière, l'élaboration de son style et de son imaginaire.

Certains écrivains acceptent de livrer leurs autographes avec plaisir et d'autres sont plus réticents comme Nathalie Sarraute. Dans un séminaire sur l'auteur et son ms, Nathalie Sarraute, qui d'abord a permis à Georges Raillard d'exposer la genèse d'*Enfance*, a fini par le lui refuser. Elle a accepté uniquement de lui laisser examiner quelques pages à condition de ne pas les exposer publiquement. « Exhiber le manuscrit de travail reviendrait alors à exposer, en effet, comme l'éprouve Nathalie Sarraute, le corps désérotisé de l'auteur devant un public de voyeurs. »²⁴ Contrairement à l'auteur d'*Enfance*, Claude Louis-Combet a accepté volontiers de prêter ses ms autographes et notamment celui de sa première mythobiographie *MM* pour nous permettre de rentrer dans les coulisses de son ouvrage et d'en découvrir le mécanisme. Cela pour la raison qu'il a avancée plus d'une fois et qu'il met en avant dans de nombreux entretiens : il ne prête aucun intérêt fétichiste à ses ms, et les considère comme étrangers à lui, comme objets extérieurs et anodins, dès lors que l'ouvrage est achevé. Ce qui explique que Claude Louis-Combet n'ait pas conservé le ms de son premier roman *Infernaux Paluds*. Mais fort heureusement, faisant pendant à ce déni envers le ms, Claude Louis-Combet a aussi conservé pieusement ses autographes, et en a confié gracieusement des copies au centre Jacques-Petit, assurant à ses ms auxquels il prenait si peu d'intérêt une destinée.

Nous nous intéresserons d'abord à l'analyse du ms définitif de *MM*, à cette version autographe qui a servi à la publication du livre, abordant dans un premier temps, le ms dans sa matérialité, prêtant attention au papier, à l'encre que Claude Louis-Combet choisit. Puis nous examinerons avec attention les ratures dans leurs différentes formes, les substitutions, les suppressions ; les ajouts comme les transferts que le ms fait apparaître. Cette étude nous conduira naturellement à mesurer l'état autographe à la version publiée, ce qui nous permettra de mesurer à quel point il y a peu (voire pas) de glissements ou de remords de dernière minute entre la version autographe dont nous disposons et la version publiée.

²⁴ *Ibid.*, p. 17.

1.1 MATÉRIALITÉ DU MANUSCRIT

Nous commençons notre étude par une approche matérielle du texte autographe qui est écrit sur des folios de papier déjà utilisé, et que nous qualifierons de feuilles de brouillon. C'est toujours le verso de ces brouillons qui est utilisé par l'écrivain. Nous prêtons attention, dans ce premier chapitre, au papier que Claude Louis-Combet a choisi pour rédiger sa mythobiographie, à son format ; à sa nature et à sa pagination. Puis nous porterons intérêt au choix des encres. Nous retrouvons effectivement l'encre noire, l'encre rouge comme le crayon. Nous essayerons d'analyser et de comprendre le rôle de chacune de ces trois couleurs d'encre et de crayon dans le texte mythobiographique.

1.1.1. Le papier

1.1.1.1 Format

Le ms de *MM* est réparti sur deux volumes de folios numérotés par l'auteur. Sur le premier volume, nous remarquons que Claude Louis-Combet a inscrit le titre sur une étiquette rouge, à l'encre noire, sous la forme suivante : MARINUS ET MARINA I. Sur le deuxième volume, le titre figure, lui aussi à l'encre noire, sur une étiquette blanche sous la forme suivante : Marinus et Marina II.

Claude Louis-Combet écrit sur des folios de format 21×29.5 cm. Presque tous ont le même format à l'exception de deux folios, le « texte pour la couverture » et le « prière d'insérer » qui sont d'un format moindre. Le premier est de format 21×14.4 et le deuxième de format 21×14.7. Donc Louis-Combet découpe son folio type en deux et rédige ces deux textes. De même les deux folios numérotés 138 bis (1) et 138 bis (2) ont le format 21×14.7. Ajoutons que les deux folios 505 et 506 se différencient également du format type et ont le format 21×27 et 21×26.6. Si nous voulons interpréter ce changement de format, nous pouvons avancer que Claude Louis-Combet a choisi un format différent pour le « texte pour la couverture » et le « prière d'insérer » pour les démarquer de la rédaction du roman. En effet, la rédaction se fait selon un continuum de l'écriture, sur des folios qui n'ont aux yeux de l'écrivain, aucune valeur, des brouillons,

généralement des versos des feuilles typographiées, sujets d'examen ou divers, ramenés de son lieu de travail (Claude Louis-Combet enseigne alors à l'école des maîtres de Besançon). Le « prière d'insérer » et le « texte pour la couverture » sont rédigés plus tard par l'écrivain, après signature du contrat avec Flammarion. Ces textes n'ont pas l'ampleur du récit, qui est écrit à l'écoute du fantasme et de l'inconscient, et se contentent d'un format plus petit, comme s'ils étaient déjà détachés de leur auteur et en tous cas du roman. Par ailleurs, nous remarquons que la plupart des « textes pour la couverture » et des « prières d'insérer » des autres ms dont le centre Jacques-Petit dispose sont écrits sur des folios au format plus restreint que les textes, comme la quatrième de couverture de *Dadomorphes et Dadopathes*. Elle est rédigée sur deux folios, le premier folio est de format 21×15 et le deuxième de format 21×14.5, donc un format très proche de celui de *MM*. L'auteur adopte apparemment le même format pour ses textes de couverture.

Pour les deux pages 138 bis (1) et 138 bis (2), la différence du format procède d'une raison plus évidente : ces deux pages sont liées au folio 138. Elles ont été ajoutées après la rédaction du chapitre. Une flèche signale l'ajout de ces deux folios intercalés, nous renvoyons à notre dossier d'illustrations à la fin de cette première partie (Illustrations n°1, n°2, n°3). Claude Louis-Combet a choisi à ce moment de son récit un ajout de nature fantasmatique sur la nature de l'amour chez les Bithyniens. Puis la rédaction reprend après cette rêverie personnelle sur le mutisme des Bithyniens. Dernier cas : les pages 505 et 506 sont d'un format différent. Ces deux folios ainsi que les pages 507-508 ont été renumérotées par l'auteur de la manière suivante : le numéro 1 pour le folio 505, 2 pour 506, 3 pour 507 et finalement 4 pour 508 (Illustrations n°4, n°5). Ces quatre folios relatent la scène de confrontation entre Marinus-Marina et Salomé. La nudité de Salomé devant Marinus le ramène à sa propre féminité, lui rappelle son identité féminine. Marinus reconnaît dans le corps de Salomé le corps de jeune fille qu'il-elle avait avant de quitter son village avec son père pour le monastère de Maria Glykophilousa. Louis-Combet a sans doute réécrit cette scène cruciale, l'une des plus importantes de la mythobiographie, et la double numérotation indique précisément une campagne de réécriture de ce passage. Marina lassée de son travestissement, blessée d'avoir si longtemps nié sa féminité, désire la rejoindre sans pouvoir publiquement l'avouer. Le moine Marinus préférera être chassé du monastère pour un crime qu'il n'a bien évidemment pas pu commettre, que de révéler son identité féminine, cette identité qui pourtant le fascine dans l'altérité de la femme sensuelle qu'est Salomé :

Le désir le saisit, lui aussi, d'en finir avec ses vêtements, avec le mensonge de toute sa vie, avec la façade des convenances et des rites – et d'avouer, pour cette Salomé de hasard, ce qu'il en est encore et toujours de la femme lorsque celle-ci est enfin seule – et aux extrémités de la solitude – en présence de la femme. (f. 507).

La scène a été réécrite, en témoigne le changement de format des folios, et prouve que Claude Louis-Combet a conçu cette scène comme centrale, quand l'impossible vérité est scellée à un double mensonge : mensonge de Salomé qui accuse Marinus de sa grossesse, et mensonge de Marinus, qui a caché sa véritable identité à la communauté depuis trop d'années.

Le ms se révèle donc à nous dans une netteté : un seul ajout et une seule réécriture de passage. Tel qu'il s'offre à nous, ce ms semble avoir été écrit d'un souffle, sous l'impulsion d'une écriture irrépressible, qui se donne dans son unité, dans son souffle. Tous les ms autographes de Claude Louis-Combet se révèlent d'ailleurs identiques, écrits nettement, sous une même impulsion, comme d'un jet. Claude Louis-Combet s'est souvent expliqué sur sa méthode d'écriture : il est à l'écoute d'une voix intérieure, qui ne se tait qu'au point final. Les ms qu'il a laissés au centre Jacques-Petit portent témoignage, dans leur netteté, de cette écriture du souffle.

1.1.1.2 Nature du papier

Ces feuilles de brouillon sont de couleurs variées. Nous retrouvons le jaune clair et foncé, le vert clair et foncé et une seule page blanche au folio 583. Le papier blanc immaculé des écrivains est inconnu des premiers écrits de Claude Louis-Combet qui s'obstine dans l'usage de feuilles de brouillon disparates. Ce n'est plus le blanc qui domine, les couleurs envahissent les pages. Francis Ponge s'est lui aussi, bien avant Louis-Combet, détourné du papier blanc symptomatique d'une écriture précieuse, pour le remplacer par un papier brun granuleux dans *La Fabrique du Pré*:

(4) *Le Pré* (pp. 187-196) : pour la première fois le papier blanc glacé est remplacé par un papier brun granuleux; [...].

(5) *La Fabrique du Pré* (pp. 197-266) : cent pages de papier vert granuleux reproduisant (non-intégralement) les feuillets manuscrits.²⁵

Les couleurs n'ont aucune signification particulière. Au milieu d'une série de pages jaunes peut surgir un ou plusieurs papiers de couleur verte ou vice versa. Par exemple, les folios 129-141 sont verts clairs ; les folios 142-153 sont de couleur jaune foncé, les folios 154 sont verts foncés et le folio 156 est jaune foncé, les folios 157-160 verts clairs, etc.

Est-ce un choix louis-combétien que d'écrire sur des papiers colorés ou au contraire est-ce une indifférence totale par rapport au support de l'écrit ? Est-ce que, pour Claude Louis-Combet, l'écriture seule compte et la matérialité du support est secondaire ? Rappelons que l'écrivain est également un essayiste, un critique. L'écriture occupe une place prépondérante dans la vie de notre auteur surtout après sa rupture avec la religion. L'écriture entretient un rapport avec l'être :

L'application à l'écriture avait le sens d'une application à être, constamment confrontée aux puissances annihilantes qui font partie de l'être lui-même. Si quelque force tendait le texte dans son effort vers la pureté formelle et vers l'authenticité de son message, c'était en raison de l'imminence du néant contre laquelle l'écriture soutenait son projet.²⁶

Donc, si l'auteur n'a pas vraiment effectué un choix, en d'autres termes s'il est complètement indifférent au support papier de son ms, cela pourrait traduire la prépondérance absolue de l'écriture conçue comme un souffle. L'essentiel réside dans le fond et non pas dans la forme. Et s'il a choisi de composer sur des versos de papiers brouillons, cela pourrait témoigner d'une volonté de démarcation et de détachement vis-à-vis de la tradition littéraire. A l'écart des écoles, des modes, Louis-Combet a choisi de se distinguer de la lignée des écrivains fétichistes qui ont fait le choix de la blancheur et de la pureté des papiers. Pour lui, le support matériel de l'écriture n'a pas d'importance ni d'incidence particulières. Il n'a que déni, sinon mépris, pour la tradition littéraire de la page blanche immaculée.

1.1.1.3 Pagination

Le ms de *MM* contient 699 folios. La numérotation faite par l'écrivain commence à la première page de la mythobiographie par le chiffre 1. Les pages qui précèdent la pagination sont

²⁵ Jacques Anis, « Préparation d'un texte : *La Fabrique du Pré* de F. Ponge », in *Langages*, n°69, « Manuscrits-Ecriture-Production linguistique », Almuth Grésillon et Jean Louis Lebrave, Larousse, Mars 1983, p. 73.

²⁶ Claude Louis-Combet, *Le Pêché d'écriture*, Paris, José Corti, 1990, p. 128.

le « texte pour la couverture », le « prière d'insérer », la page du titre et la page d'exergue qui elles, échappent à la numérotation. Le « texte pour la couverture » constitue un folio et n'est pas numéroté. Le « prière d'insérer » couvre deux folios. Sur la deuxième page est inscrit le chiffre (2), ce qui implique que l'auteur les a numérotées 1, 2, sans toutefois indiquer le chiffre sur la première page. La page qui contient le titre comme la page d'exergue ne sont pas numérotées. Seuls les folios contenant le récit ont l'honneur de la pagination suivie, sur le modèle d'un livre publié. Si nous observons la page du titre, la disposition typographique est celle que nous retrouvons dans presque tous les romans ou ouvrages critiques ; sur une page figure le nom de l'auteur et plus loin le titre de l'œuvre (Illustration n°6).

Etudier le support sur lequel a choisi de composer l'écrivain nous renseigne déjà beaucoup sur sa personnalité : Claude Louis-Combet manifeste un détachement affiché par rapport à son ms, ses ms sont toujours écrits sur des versos des feuilles de brouillon. Un tel détachement convient bien à un écrivain de l'écart, toujours en marge des écoles. Par ailleurs, la netteté du ms indique que l'écrivain est soumis quand il écrit à la puissance d'un souffle, d'une longue phrase intérieure. Il est à l'écoute d'une voix intérieure intarissable.

1.1.2 Signification des encres

Après le papier, nous examinerons les couleurs d'encre utilisées dans le texte autographe. Nous en distinguons deux, encre noire et rouge comme nous remarquons la présence du crayon. L'encre noire est employée dans la rédaction du texte entier comme dans beaucoup de corrections tandis que le rouge est uniquement utilisé pour la correction. Quant au crayon, il est présent dans la correction comme dans l'introduction de quelques signaux.

1.1.2.1 Encre noire

Du Moyen Âge à nos jours, l'outil d'écriture des écrivains a évolué. Au Moyen Âge, les écrivains écrivaient souvent avec la plume d'oiseau et plus précisément la plume d'oie qui restait jusqu'au XIX^e siècle l'instrument d'écriture préféré de l'écrivain à l'exception d'Alexandre Dumas qui s'attachait à la plume d'acier. Pourtant, l'invention de l'Américain Waterman marque la fin de cet usage et inaugure le passage de la plume d'oiseau au stylo à plume assurant ainsi à l'écrivain un grand confort :

C'était sans doute un vieux rêve de l'écrivain : pouvoir écrire à l'encre partout et à tout moment, sans traîner avec lui un encrier et sans devoir continuellement tremper la plume dans l'encre. [...] ; en 1888, l'Américain Louis Edson Waterman fonda une entreprise pour la fabrication industrielle de stylos à plume ; d'autres marques furent bientôt créées dans le Nouveau et l'Ancien Monde. Largement diffusé, ce stylo remporta un grand succès. Il fut sans doute l'outil le plus efficace que l'écrivain ait jamais eu à sa disposition jusqu'alors.²⁷

A la veille de la Seconde Guerre Mondiale, une nouvelle invention des frères hongrois Ladislao et Georges Biro, le stylo à bille, rompt avec la tradition de la plume pour faire du stylo un nouvel outil de l'écrivain. Mais notons que Claude Louis-Combet préfère indiscutablement la sensualité de l'encre, de la plume, à la rudesse du stylo. Rarement, il écrit avec un stylo à bille. Quant à la couleur d'encre privilégiée des écrivains nous constatons que du Moyen Âge à nos jours, en Europe, l'encre la plus répandue est restée l'encre noire. « En observant les manuscrits des écrivains occidentaux, on est frappé par les multiples nuances des encres, noires à l'origine : une gamme qui va du brun foncé au gris pâle, en passant par des tons rougeâtres. »²⁸ Claude Louis-Combet a rédigé son texte avec une encre noire, intégrant un usage largement répandu. Dans le texte autographe de *MM*, nous remarquons également des nuances dans le noir. Par exemple, dans un même folio, nous dégageons deux niveaux d'encre, une encre noire et une autre, mais d'un noir plus foncé. Au folio 78, une encre noire plus foncée commence à partir de «j'en faisais» (Illustration n°7). De même, au folio 213 une encre noire plus foncée apparaît dans le deuxième paragraphe (Illustration n°8). Ce changement d'encre est consécutif à un simple changement de cartouche. Une fois la cartouche épuisée, l'auteur la change tout simplement et poursuit sa rédaction.

Plus intéressant, ces nuances d'encre noire sont visibles dans les différentes sortes de corrections que Claude Louis-Combet effectue dans son texte. Folio 33, nous distinguons deux ratures de substitution et une addition, la première substitution comme l'addition sont composées dans une encre noire plus foncée différente de l'encre de la page ; la deuxième substitution est effectuée probablement avec l'encre dominante de la page (Illustration n°9). Ce qui nous donne des indications quant au moment où Claude Louis-Combet a opéré ses corrections à la suite d'une relecture tardive, et non d'une relecture immédiate. Ces deux substitutions sont des

²⁷ Marianne Bockelkamp, « Objets matériels », in *Les Manuscrits des écrivains*, op. cit., p. 93-94.

²⁸ *Ibid.*, p. 96.

substitutions différées. Pour bien comprendre cette rature, nous nous fions à la définition de *La Génétique des textes* :

On peut décomposer la rature de substitution en deux entités distinctes : d'une part la biffure qui met en œuvre un protocole de suppression en barrant un segment déjà écrit et, d'autre part, l'inscription d'un segment substitutif destiné à remplacer le segment barré, inscription ultérieure qui, en tant que telle, ne relève plus de la rature mais constituerait plutôt en elle-même une sorte d'ajout. D'un point de vue logique, la rature de substitution doit donc être considérée comme un processus intégré qui combine biffure et ajout.²⁹

La substitution différée est le contraire d'une substitution immédiate. La substitution immédiate est « [...] réalisée au fil même de l'écriture : le segment substitutif est placé sur la même ligne, à la suite du segment biffé [...]. »³⁰ Pour la rature de substitution différée, « [...] le segment de substitution est placé en interligne, au-dessus ou en dessous de la biffure [...]. »³¹ En effet, les trois corrections de cette page ne sont pas immédiates, comme en témoignent la différence de l'encre et l'emplacement du segment ajouté. Si Claude Louis-Combet corrige ultérieurement avec une encre identique à celle de la page, nous avançons l'hypothèse que cette rature est effectuée juste après la rédaction de la phrase ou de la page, ce qui explique la présence de la même nuance d'encre alors que les autres sont réalisées probablement après la relecture du ms ou celle du chapitre. Aux folios 80 et 116, les deux substitutions différées « dans l'enveloppe d' » et « travaillait » sont réalisées avec une encre noire probablement moins foncée que le reste de la page (Illustrations n°10, n°11). Ce sont des corrections effectuées tardivement comme en témoignent les différentes nuances d'encre.

Par ailleurs, nous remarquons que la plupart des corrections sont des substitutions immédiates, c'est le cas de « forçant, aurait voulu, est sur le point de, l'hexaptère » dans les folios 130 (Illustration n°12), 146 (Illustration n°13), 152 (Illustration n°14), 157 (Illustration n°15) etc. Ces substitutions immédiates sont probablement opérées juste après l'écriture de la phrase ou bien lors de la relecture de cette page.

Les substitutions immédiates sont donc aussi nombreuses que les substitutions différées, comme en témoignent les nuances ou non d'encre sur ces substitutions. Mais notons leur relative

²⁹ *La Génétique des textes*, op. cit., p. 55.

³⁰ *Ibid.*, p. 57.

³¹ *Ibid.*

rareté dans un ms qui se donne à lire d'un souffle, comme il fut écrit. Nous aurons ailleurs à nous interroger sur la nature de ces substitutions, qui bien souvent répondent à une recherche musicale de la phrase.

1.1.2.2 Encre rouge

L'encre rouge est fort peu utilisée. Cette encre est présente au folio 3 sous forme de correction ou plus précisément de substitution différée. La biffure et la correction ont été effectuées avec le rouge et le gribouillis avec le noir : « Par exemple, sur le point d'être ordonné – prêtre, le sacerdoce m'était refusé [par l'évêque] [sous prétexte que] < parce que > je n'avais pas de chaussures. »³² (Illustration n°16).

Le rouge est utilisé une seule fois dans l'état autographe et témoigne d'une seconde relecture. Nous repérons par ailleurs la présence du crayon utilisée pour corriger mais aussi pour l'emploi de quelques signaux et chiffres, traces matérielles qui portent témoignage que Claude Louis-Combet n'est pas exempt des remords traditionnels de l'écrivain. Nous y reviendrons dans la deuxième partie de notre doctorat.

1.1.2.3 Crayon : signification d'une trace évanescence

Louis-Combet se sert du crayon surtout dans l'inscription des dates dans le ms. En effet, toutes les dates inscrites sur les folios de l'avant-texte sont marquées en crayon. La première date 21-10.74³³ figure sur la page du titre, la deuxième 19.5.75 sur le folio 124, la troisième 25.5.75 sur le folio 125, la quatrième 9. 3.76 sur le folio 250, la cinquième 20.8.76 sur le folio 302, la sixième 1.10.77 sur le folio 455 ; la septième en lettres et en chiffres Juin 78 sur le folio 575, la huitième date 29.08.78 sur le folio 637 et finalement la neuvième et la dernière date, le 29 octobre 1978, sur le dernier folio du ms, le folio 692. Octobre 1974 pour le titre et seulement mai 1975 pour le début de la rédaction. Il s'est écoulé sept mois entre le titre et le début de l'écriture du récit, écriture qui durera jusqu'en octobre 1978, soit quatre ans. C'est dire que cet ouvrage a été poli, recherché, pensé, précieusement composé par l'auteur, qu'il faut imaginer plus d'une fois en attente de son texte, en attente du souffle qui l'anime. Si les ms ne révèlent que très peu

³² Les additions sont placées entre soufflets : <>, les suppressions entre crochets : []. La substitution est traduite par la succession d'une suppression et d'une addition.

³³ Nous transcrivons les dates inscrites sur les pages du ms telles que Claude Louis-Combet les a écrites. Le tiret est traduit par un tiret, le point par un point et les chiffres sont écrits exactement de la même manière.

de ratures, attestant d'un premier jet impeccable et définitif, en revanche, l'attention portée à la datation ne révèle chez Claude Louis-Combet aucune précipitation dans l'écriture. Louis-Combet, comme nous l'avons compris, est fidèle à l'encre noire dans la rédaction de son texte mais n'est pas par contre respectueux d'une règle particulière dans l'établissement des corrections. Il se laisse guider par le hasard qui le détermine à corriger avec la plume qu'il a entre les mains. Pourquoi avoir inscrit la datation en crayon ? Certainement, pour la différencier du texte : lui refuser l'honneur de l'encre, c'était assez dire qu'elle ne faisait pas partie du texte, mais n'était qu'une indication accessoire et périphérique. Claude Louis-Combet se livre à cette datation assez méthodique des ses ms dans le but d'éclairer les chercheurs, de les aider dans leur compréhension de son travail et de sa méthode. Ces dates inscrites au crayon sur le ms de *MM*, comme sur de très nombreux ms agissent comme autant de signaux pour le chercheur, mais ces signaux se révèlent dans leur extériorité au texte, dont ils n'empruntent pas l'encre. Le crayon, signal agissant pour le chercheur, est destiné à s'effacer ; tandis que l'encre, utilisée pour transcrire le souffle intérieur, a une nature plus durable. Nous noterons un fécond paradoxe, puisque les indicateurs sur le temps sont marqués à l'éphémère crayon, tandis que le texte s'inscrit dans un support durable. A la datation et au temps, l'évanescence ; au texte, la pérennité et l'intemporalité.

Le crayon est également utilisé pour introduire des signaux comme la croix et plus rarement la flèche ou pour écrire certains mots dans les marges du ms. En effet, les additions opérées sont presque toutes accompagnées d'une croix. Certaines croix sont marquées au crayon et certaines à l'encre noire. Au folio 84, trois substitutions différées sont réalisées au crayon. De plus, un signal inscrit dans la marge gauche de la page manuscrite au même niveau de la correction est lui aussi au crayon (Illustration n°17). Ce symbole signale la présence des corrections : l'écrivain remplace les deux prépositions « à » par « de » et le « qu' » par « que ». La flèche indique le passage à un nouveau paragraphe au folio 276 : « ↑ interligne important ». (Illustration n°18). En outre, nous retrouvons le signal « + » dans la marge gauche du folio 436 (Illustration n°19). Mais nous ne saurions expliquer sa présence parce que nous ne détectons ni correction ni rature. Peut-être ce signal avançait-il une substitution ou un ajout, qui n'a jamais été écrit, tant est puissante la rêverie sur la ville-confluent revendiquée par le narrateur, et tant est puissante la conviction que parler de soi revient à parler de la femme, de l'autre partie de soi-même, chez cet auteur qui n'a cessé de réinterpréter le mythe de l'androgynie. Au folio 373, la

correction « composites » est au crayon mais la double biffure sur le mot « ambiguës » est à l'encre noire. L'auteur a peut-être barré le mot qui le gêne puis l'a remplacé ultérieurement. Donc, la correction aurait été effectuée en deux temps. Un autre exemple différent où la biffure et la correction sont toutes deux au crayon se présente au folio 404 du texte original. Ce changement a donc été effectué en une seule fois. C'est parfois le hasard ou l'indifférence par rapport à la couleur d'encre qui caractérise les ratures opérées par notre écrivain.

Nous ne pouvons pas établir de règles ou de critères pour l'usage du crayon dans *MM*. Dans le ms des *Travailleurs de la mer*, Victor Hugo utilise le crayon pour ses dessins comme il en use dans ses carnets où nous retrouvons le crayon et l'encre. L'écriture du carnet de travail de 1864 « s'est faite en deux temps, le premier en crayon et le second à l'encre par-dessus »³⁴. Pour Hugo, le crayon facilitait l'écriture pendant l'exil :

L'usage du crayon permettait en effet, contrairement à l'encre, d'écrire debout, ou du moins sans le secours d'une table, pratique dont Hugo était coutumier mais qui contribuait à rendre son écriture illisible. « La plupart des notes de repérages [au crayon] enregistrent matériellement les conditions souvent difficiles d'une écriture sur le terrain », tandis que la plume indique le plus souvent une rédaction « à tête reposée » au retour de la promenade.³⁵

Donc, pour Hugo, le crayon est utilisé dans des conditions particulières où l'écrivain rédige et prend des notes en plein air. Le crayon est donc témoin d'une écriture de l'exil et de l'instant tandis que l'encre noire est le symbole d'une écriture soignée dans des conditions favorables. Rien de tel chez Claude, mais une préférence clairement affichée pour l'encre, Louis-Combet assure préférer l'encre noire et la plume à tout autre instrument : ces deux là correspondent parfaitement à l'acte d'écriture qui se fait toujours dans le lieu de la plus grande solitude, et de la plus grande intimité, et en même temps du plus grand confort, à savoir le bureau de sa bibliothèque, dans son appartement bisontin.

A la fin de ce chapitre liminaire, nous pouvons avancer que l'étude de la matérialité de l'état autographe nous renseigne sur la méthode de l'écrivain. En étudiant le papier, nous constatons que Louis-Combet est novateur. Il se détache des écrivains de son siècle en choisissant, comme support de son texte, des versos colorés de papiers typographiés ou des

³⁴ Delphine Gleizes, *Le Texte et ses images, Histoire des travailleurs de la mer 1859-1918*, thèse présentée en vue de l'obtention du Doctorat sous la direction de M. le Professeur Guy Rosa, Université Paris 7, décembre 1999, p. 72.

³⁵ *Ibid.*

rectos de papier brouillon, ne partageant pas l'enthousiasme et la fascination de la plupart des écrivains pour la page blanche immaculée. Par contre, il est bien le témoin de son siècle en utilisant l'encre noire dans la rédaction de son ms restant ainsi fidèle à la tradition littéraire. Par ailleurs, les corrections s'avèrent être le miroir de l'écrivain. En effet, Louis-Combet utilise l'encre noire, l'encre rouge et le crayon pour corriger son texte. Cette variété montre un choix arbitraire dans l'emploi de la couleur d'encre ou du crayon lors de la correction. Contrairement à d'autres écrivains, Louis-Combet ne fait pas de chaque encre un usage particulier même s'il a fait le choix obstiné de l'encre noire au moment de l'écriture. Mais la différence des encres et crayon peut nous donner des indications sur le moment des corrections, qui ne se sont pas toutes opérées sur le vif, et semblent être souvent le fruit d'un travail patient, attentif, répétitif, alors que l'écriture du texte était plus spontanée, jaillissait du fond des souvenirs et fantasmes.

1.2 LES RATURES

Nous consacrons notre deuxième chapitre à l'analyse des ratures du texte autographe. L'état autographe se caractérise par sa propreté, sa netteté, comme nous l'avons d'emblée signalé ; il n'est pas criblé de ratures et offre une lecture claire et aisée. Nous retrouvons même des pages entières sans modification (Illustrations n°20, n°21, n°22, n°23). Cela dit, les ratures³⁶ quand elles existent, méritent une attention particulière, du fait de leur rareté. Les substitutions, les suppressions et ajouts comme les transferts sont chacun porteurs de significations qui laissent transparaître une certaine image de l'écrivain, la manière dont il compose sa phrase et choisit ses mots, comme elles témoignent parfois d'une thématique qui émerge implicitement ou explicitement à travers les corrections et changements effectués.

1.2.1 Les substitutions, ou « le jardin des épithètes »³⁷

Plusieurs formes de substitution apparaissent dans le texte de Claude Louis-Combet. Nous dégageons quatre types de substitution qui à chaque fois font sens ou peuvent changer le sens, comme nous essayerons de le montrer : la substitution synonyme, la substitution sémantique, la substitution de correction et la substitution de variation de la phrase. Chaque type de substitution parle de l'écriture louis-combétienne.

1.2.1.1 La substitution synonyme

Il faut définir la substitution synonyme comme celle qui opère un remplacement du mot barré par un mot synonyme. Nous distinguons dans ce type de substitution la synonymie pure et la synonymie de contexte.

³⁶ « La littérature commence avec la rature. Il semble qu'elle n'existe qu'à partir du moment où celui qui écrit élimine – râcle, selon l'étymologie du mot « rature » – ce qui ne correspond pas à son projet ou aux exigences de ce texte qu'il est en train de mettre au jour. Quelque chose lui apparaît inadéquat, incongru par rapport à un reste qui a priorité et mérite de demeurer en l'état ; ce quelque chose doit être effacé sous peine de compromettre l'équilibre de l'écrit, sous peine de déroger aux lois d'un ensemble. » (cf. Jean Bellemin-Noël, *Le Texte et l'avant-texte, les brouillons d'un poème de Milosz*, Librairie Larousse, 1972, p. 5).

³⁷ Expression présente folio 130 du ms.

Commençons par la substitution de synonymie pure. La synonymie est pure quand les deux mots portent le même sens dans et hors du contexte de la phrase. C'est la synonymie normale reconnue dans le dictionnaire. Cette forme de substitution est fortement présente dans *MM*. L'auteur choisit de garder le même sens mais de changer la sonorité du mot, attentif au lyrisme de la phrase française.

La version originale de *MM* marque vraiment un goût de Claude Louis-Combet pour le lyrisme de la phrase. Le même sens est gardé mais le son change dans les deux substitutions différées des folios 38 et 86. Au folio 38 « sans violence » se substitue à « non-violente ». Si nous examinons ce changement, nous remarquons que la consonne « s » est fortement présente et structure la prononciation de la phrase : « Et **lorsqu'il** me dit, de **sa** même voix [non-violente] <**sans violence** > que j'ai tant aimée et qui, maintenant, me **laissait** vide, à [regarder mes pieds] <contempler l'**obscénité** de mes pieds > dans leurs **sandales**, qu'allez-vous devenir, mon pauvre ami? » C'est pour un effet d'allitération et d'harmonie sonore de la phrase que semble se justifier cette substitution.

De même, au folio 86, Louis-Combet opère un remplacement synonyme. Le verbe « choir » se substitue à « retomber » pour des raisons phonétiques :

Et j'ai beau m'évertuer à coïncider avec ce moment de parfaite unité, j'ai beau tenter de l'épouser, par amour de **mémoire**, en sa merveilleuse clôture, je ne suis guère plus que le pèlerin d'un impossible sanctuaire, m'approchant de ce qui ne peut être atteint, tendant la main vers ce qui ne peut être saisi, ouvrant la bouche sur des mots qui ne peuvent être prononcés – et lorsque naît la parole, du **désespoir** de **n'avoir** pu forcer le cœur de son propre silence, c'est pour [retomber] <**choir** > dans la mouvance et la sempiternelle approximation des comparaisons et des métaphores.

Le mot « choir » offre un effet d'assonance avec « mémoire, désespoir, avoir ». Autre exemple : aux deux folios 130 et 333, une dominance de la consonne « s » produit une allitération. C'est ici encore la même recherche d'effet sonore qui semble avoir guidé l'auteur. Les deux corrections notées dans ces deux pages sont régies par l'impératif de cette sifflante. « Forçant » remplace son synonyme « traquant » produisant un effet de succion mimétique. Le son de la phrase doit rejoindre son sens :

Et **lorsque** la prière prend le relais de **cette savouration**, on peut **penser** que l'activité intime de la langue, des lèvres et des mille et une muqueuses **masticatoires**, **salivaires**, olfactives et **déglutisseuses**, **sans** changer de **style** ne fait que changer d'objet, [traquant] < **forçant** > la **saveur**

de dieu dans la pulpe des mots, cherchant en dieu **son** plaisir et le cueillant avec une **inlassable** ardeur dans le jardin des épithètes. (f. 130).

Il semble bien que Claude Louis-Combet, amoureux de la langue française ait voulu éprouver sa capacité à l'harmonie imitative, Claude Louis-Combet est l'Adam de ce « jardin des épithètes » éden de l'écrivain qui y mord le fruit défendu, avec délices, consommant pour toujours le péché d'écriture. Autre exemple : « susceptible » se substitue à « capable » : « **C'était** alors la **seule** activité, **si** je puis dire, [capabl[e]] **susceptible** de m'aider à **survivre**. »³⁸ (f. 333). Ici la sifflante renforce le son de « survivre », ce verbe qui clôt la phrase. La survie est primordiale pour un être menacé par l'anéantissement qu'est le narrateur d'où la recherche éternelle de la complétude originelle. Nous relevons beaucoup d'autres exemples où la synonymie pure est engendrée par la sonorité. « Tenta » se substitue à « chercha », au folio 187 : « Et d'abord Eugène s'étonna, résista, [chercha] < tenta > de nier cette vision en baissant les yeux. ». Le verbe « tenter » est plus fort avec son double « t ». La force de l'allitération souligne la résistance face à la force du regard de la sainte. Ce regard très perturbant suggère celui de Marina en attente de son père. L'image de Marina obsède Eugène. Le père a essayé d'échapper au désir qui le possède envers sa fille. Il s'est enfui dans le désert l'abandonnant, mais le souvenir de Marina le possède tout entier. « Travaillait » se substitue à « œuvrait », au folio 116 pour l'allitération en « t » : « Et à la lenteur du temps qui passait et [œuvrait] < travaillait > sans bruit à accomplir l'instant, la très paisible et très patiente Salomé s'approchait tranquillement de la cellule de l'Abbé ». Le « t » de travaillait » accuse la sensation de lenteur et de pesanteur qui caractérise la démarche de Salomé. Elle entame une stratégie de séduction basée sur la douceur et la souplesse : « [...] Elle s'avancait, douce et souple et silencieuse [...] ». (f. 115). Salomé est la part féminine de l'auteur qui est en quête du père. La séduction se situe dans cette recherche de la totalité et de l'unité comme le montre cette phrase retirée du f. 40 du dossier des « Pensées Détachées » : « - Le Père (L'Abbé) formant l'autre unité, l'autre face » et en bas parallèlement à cette phrase une autre en rouge représentant un schéma : « Face mâle – face femelle ». La relation avec le père est capable de restituer au narrateur son unité originelle perdue. Par ailleurs, « Bordait » est remplacé par « longeaît », pour marquer l'allitération en « l », folio 395 : « Et Marina, qui n'avait jamais quitté son village et la basse plage qui [bordait] < longeaît > cette partie du Pont-Euxin, avait

³⁸ Le crochet a aussi pour rôle de restituer le mot dans sa forme correcte. Claude Louis-Combet a écrit « capable » sans « e ». Les crochets redonnent au mot « capable » sa forme normale.

également, à partir de quelques images retenues des récits de son père, [ill.] < édifié > sa Byzance intérieure. » (f. 395-396). Le « l » de « Longeait » renvoie à celui de « village » et de « plage » qui dessinent un espace clos où Marina se trouve paradoxalement libre et séquestrée. L'élément aquatique éminemment féminin est ici un symbole d'enfermement qui isole la jeune fille de l'autre bout du monde et la fait rêver à Byzance, lieu de débauche, de vie et de tumulte qu'elle ne connaîtra jamais.

Folio 527, « vagabondages » remplace « errances », à la recherche de l'assonance en « a » : « Au niveau le plus élémentaire, c'était d'abord la répartition traditionnelle entre les activités du jour – mon travail de recherche, essentiellement – et les activités de la nuit – mes [errances] <vagabondages > dans la ville, parmi les fontaines et les filles ». Ce changement est régi par la sonorité mais aussi par le mot lui-même. « Errance » est probablement porteur d'une signification religieuse parce qu'il est relié chez Louis-Combet au destin du saint comme dans *Les Errances Druon*, où Druon erre d'une ville à l'autre à la recherche du salut. Le narrateur est tout le contraire d'un saint mais pour autant, il est à la recherche de lui-même, et cette quête a quelque chose d'un graal moderne. Le mot est par ailleurs utilisé par l'écrivain dans *MM* pour désigner une errance intellectuelle plus que physique comme dans l'exemple suivant : « Mon regard recommençait infatigablement le même voyage à travers sa forme et c'était, chaque fois, un nouveau voyage, une nouvelle errance, une nouvelle aventure. » (f. 559).

Vers la fin du ms, « outrepasser » se substitue à « rompre » :

Bien loin d'être le lieu anatomiquement défini d'un corps individualisé, il appartenait, comme leur **source** et leur fondement, à toute l'**épaisseur** des **songes**, à la nuit de la mémoire et à l'**espace sans** borne de toutes les **aspirations** du désir à [rompre] < outrepasser > **ses** limites et à les abolir – **celles** des individus, des genres et des **espèces** – pour se fondre et se perdre enfin dans la chaleureuse, bienheureuse et totale extase de la Vie. (f. 675).

Les deux choix expriment l'idée de dépasser, de briser, de se libérer de ses limites mais le verbe « outrepasser » constitue le choix le plus adéquat. Ce verbe est en harmonie avec l'allitération en « s » qui traverse la phrase : « source, épaisseur, songes, espace, sans, aspirations, celles, espèces ». La sifflante traduit la force du désir, le seul élément capable d'assurer « l'extase de la vie » qui n'est autre que la totalité et l'unité auxquelles aspire le narrateur. La prose de *MM* revêt une grande densité poétique grâce à la profusion des sonorités qui créent des phrases musicales

et rythmiques, et l'étude de toutes ces substitutions synonymiques, mises à chaque fois au service de la musique de la phrase, nous convainquent de l'importance capitale de l'écrivain pour le lyrisme de la phrase française, par lequel il se laisse envahir. Sans doute, peut-on affirmer que le lyrisme est chez lui un impératif tout-puissant, qui guide son écriture, et qui pourrait même en être le principe.

Nous découvrons un autre type de substitution de synonymie pure. Louis-Combet remplace un mot synonyme par un autre sans autre raison que la simple fantaisie de l'auteur. Au folio 152, l'auteur supprime « s'apprête à » et lui substitue « sur le point de » : « Cependant comme elle [s'apprête à] < est sur le point de > pénétrer dans l'église et se prépare à rencontrer son fiancé, elle s'aperçoit que ses pieds sont nus. » Nous ne comprenons pas le motif de ce changement ; la phrase se caractérise par une allitération en « p », et les deux options contiennent la lettre « p », donc nous ne pouvons interpréter cette substitution que par un choix personnel de l'auteur qui estime sans doute que « sur le point de » rend mieux l'idée du seuil, du passage fugace d'un état à un autre. En outre, Louis-Combet renonce à « rencontre » pour « conjonction », ce qui est étonnant de la part d'un écrivain très attentif à la sonorité des ses phrases. « Rencontre » annonce bien le « r » dominant de la phrase :

Les chants des Mélodes lui **reviennent**, jaillis de son **cœur** comme si elle en était, elle-même, la **source créatrice** et comme si elle inventait, constamment, dans la musique et la **pertinence** du **verbe**, l'évidence **miraculeuse** de son identité **supérieure** – cette identité qu'elle ne **pressent** que dans la [**rencontre**] < conjonction > du chant avec la **lumière**, dans le balancement des **strophes** et dans l'espèce de folie des mots qui disent l'union de l'âme avec son Dieu et l'état **très étrange** d'un **esprit** soudain **hors** de soi **parce** qu'il ne s'est jamais **trouvé** aussi **profondément** uni à lui-même. (f. 261).

Mais sans doute le terme « conjonction », terme particulièrement pesé par Louis-Combet, dit une union plus serrée, plus effective que le terme « rencontre ». Ce passage constitue un moment crucial dans la vie de Marina. C'est le moment de l'union totale avec elle-même, avec la confusion femme/homme qu'elle va ressentir à Maria Glykophilousa. C'est le moment de la totale identité, qui va se dissiper au demeurant après son travestissement.

Le dernier type de synonymie pure réside dans le souci de la forme de la phrase. Par exemple, Louis-Combet modifie sa phrase ou plus précisément un mot dans la phrase par effet de symétrie ou d'harmonie :

Je ne sais plus si, parlant de la Terre, c'est de mon corps que je parle et de l'élargissement de mes sens, si plaçant, ici et là, le nom de Dieu, le nom de l'âme, je tente seulement d'exorciser mes abîmes au travers de formules que l'histoire a vidées ou si je tiens un discours légitime par une foi [impérissable] < qui n'a pas réussi à périr >. (f. 67).

« Qui n'a pas réussi à périr » signifie « impérissable ». En effet, l'auteur structure sa phrase par des subordonnées relatives : « que je parle », « que l'histoire a vidées » et « qui n'a pas réussi à périr ». De plus, « n'était » se substitue immédiatement à « n'y avait » sans changement de signification. Le sens ne change pas entre « il n'y avait personne pour l'entendre » et « il n'était personne pour l'entendre ». Cette expression est en parallèle avec « il n'était donc même pas pensable qu'il pût crier » du début de la phrase. La substitution différée au folio 90 montre davantage le goût de la symétrie dans les phrases louis-combédiennes. Louis-Combet peut aussi séparer deux phrases pour une raison esthétique : « Cela ne m'intéressait pas < . > [et] < Cela > n'avait aucun rapport avec ma charge d'expérience solitaire. » Il rajoute un point pour isoler « cela ne m'intéressait pas » de « et n'avait aucun rapport avec ma charge d'expérience solitaire » et remplace la conjonction de coordination « et » par le pronom démonstratif « cela ». Le sens reste le même mais la forme change, parlant du goût de l'auteur pour les effets de symétrie, et donc là encore pour un certain lyrisme de la phrase, une certaine musicalité, un rythme propre qui est sa marque de fabrique.

Par ailleurs, l'écriture louis-combédienne se caractérise par la précision et la concision qui confèrent à la phrase une élégance stylistique. « Sa parole » se substitue à « son langage » : « J'étais moins tenté par le rêve de puissance sur les choses que par le désir d'épouser l'âme très religieuse de l'Abbé et de m'introduire dans la texture intime des ses pensées et de [son langage] < sa parole > » (f. 74). En effet, Louis-Combet préfère remplacer le mot précis par le mot général, ce qui donne un effet classique à son style, à la fois tenté par l'universalité et en même temps ancré dans la sensualité, comme l'a été la langue des mystiques du XVII^e siècle qu'il apprécie tant. Un autre exemple s'offre au folio 655. « Langue » est remplacée par « dialecte ». Le « dialecte » est une « forme particulière d'une langue, intermédiaire entre cette langue et le patois, parlée et écrite dans une région d'étendue variable [...] »³⁹. Ici le terme précis prend la place du terme général. De même, au folio 508, des termes religieux se substituent l'un à l'autre.

³⁹ *Trésor de la langue française*, dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle édité par le centre national de la recherche scientifique, Klincksieck ; Vol. 7, p. 150.

Louis-Combet supprime « religieux » pour « moine » : « Elle pense que c'est le [religieux] <moine >, [le saint], qui se débat, en Marinus, pour imposer, contre l'évidence du désir, l'obligation de la loi de Dieu. » En effet, le moine est le « religieux ayant prononcé des vœux solennels et vivant généralement cloîtré, selon la règle de son ordre. »⁴⁰ L'écrivain choisit finalement le terme « moine » pour désigner Marinus et élimine les deux autres termes « religieux » et « saint ». Le récit de Marina-Marinus se déroule au désert dans un monastère, lieu privilégié des moines, qui ne reconnaissent pas la destinée des saints ou l'élan évangéliste des religieux. « Moine » correspond mieux à la vie cloîtrée et isolée du monde de Marina, à ses gestes répétitifs, à sa vie réglée.

L'écriture louis-combétienne se révèle davantage une écriture raffinée et élégante à la recherche de l'extrême précision, comme de la musicalité. Nous relevons plusieurs exemples de synonymie pure où la substitution a pour seule raison le souci esthétique. Par exemple, l'expression « six fois ailé » est supprimée et remplacée par son synonyme « l'hexaptère » (f. 157). Par ailleurs examinons la rature dans : « Ils disent également que les genoux de Marina prirent au fil des ans [l'épaisseur et la rugosité] < la consistance rugueuse > des chameaux » (f. 601). En effet, « rugueuse » et « rugosité » ont le même sens et « consistance », est synonyme d'« épaisseur » mais la formule finale a certainement plus d'élégance évitant la coordination des deux substantifs. En outre, l'élégance de l'écrivain se lit à travers le remplacement d'un groupe de mots par un adverbe en -ment (qu'a tant apprécié la Préciosité). Par exemple, « curieusement » se substitue à « c'était une expérience étrange » :

[C'était une expérience étrange] < Curieusement >, quelques textes hagiographiques, issus de monastères byzantins de basse époque, me sollicitaient personnellement bien plus que n'avaient pu le faire tant d'écrits philosophiques, théologiques ou littéraires qui avaient été, pendant tant d'années, ma nourriture spirituelle. (f. 406).

Là encore, serait-ce l'empreinte de la langue française du XVII^e siècle qu'il admire tant qui le pousse à ces substitutions. La forme des mots varie mais le sens reste le même. Louis-Combet est très attentif à la manière dont l'idée émerge, d'où le remplacement d'un groupe de mots par un seul terme ou vice versa. Les changements effectués assurent à la phrase louis-combétienne une élégance, parfois un grand raffinement stylistique, le plus souvent un lyrisme tangible. L'écrivain

⁴⁰ *Id.*, vol. 11, p. 953.

est particulièrement attentif à la beauté formelle et à la musicalité de son texte. Les quelques exemples que nous venons de repérer ne suffisent certes pas à les montrer, mais pourraient pousser les spécialistes à explorer plus encore cette voie (et cette voix).

Nous distinguons, dans *MM*, une autre forme de synonymie : la synonymie de contexte. Quand deux termes n'étant pas, au départ, synonymes sont considérés comme tels dans un contexte particulier, c'est alors que nous trouvons une synonymie de contexte. Comme la substitution de synonymie pure, la substitution de synonymie de contexte est engendrée par un impératif esthétique chez Claude Louis-Combet. Une des causes de cette substitution est le souci d'établir une sonorité harmonieuse dans une phrase ou dans un paragraphe. « Enlisée » n'est pas synonyme de « noyée » mais ces deux adjectifs acquièrent le même sens au sein de la phrase (f. 264) : « Eugène regarde sa fille, du fond d'une tendresse [noyée] < enlisée > dans la fatigue ». Les deux mots représentent la même image, celle d'un sentiment traversé par la fatigue du voyage. Cette substitution est déclenchée probablement par l'assonance du son « i » qui fait écho à « fille, fatigue ». De même, « hantée » se substitue à « secouée » pour le son nasal « an » (f. 556). Ces deux verbes n'ont pas la même signification mais c'est le contexte qui les rend synonymes : « L'enfant avait beau scruter au-dedans de lui-même, il ne percevait rien de plus – pas de lumière, pas la moindre zone de blancheur, mais toujours cette nuit illimitée, [secouée] < hantée > en son fond par des transes de sang ou de feu. » « Hantée » et « secouée » traduisent le sentiment d'être fortement touchée ou ébranlée. L'écrivain change aussi « secouée » pour ne pas répéter ce mot déjà présent de la phrase précédente : « or ce qu'il voyait, derrière ses paupières, était très sombre : du noir, secoué de temps à autre par des pulsations rougeâtres. » « Issus » et « venus » ne sont pas synonymes mais ils se substituent l'un à l'autre par l'effet de la sifflante : « Et des halètements, des chuchotements, des gémissements, de nulle part [venus] < issus > mais partout se propageant, semblaient créer une profondeur nouvelle dans un espace dont le fond n'est jamais atteint. » (f. 374). Au folio 29, Claude Louis-Combet supprime « nomenclature » pour le remplacer par « système » : « Bien avant de savoir quelle était la nature de mon obscénité propre, je devinais, intuitivement, qu'elle procédait de la vie – je veux dire : du sang, des muscles, des os, des glandes, des viscères, de toute l[a] < e > [nomenclature] < système > biologique, physiologique et chimique qui définit l'être dans sa chair ». Le « système » accentue encore l'idée de classement et d'ordre mais aussi répond à la musicalité de la phrase. Là aussi c'est la sifflante qui domine. Le « s » d'obscénité traverse toute la phrase tellement cette notion

est prépondérante dans la mythobiographie. L'obscénité n'est autre que ce désir de chair qui cause l'anathème du narrateur et qui l'anime dans sa quête de l'absolu.

Louis-Combet est toujours à la recherche d'un style noble, soumis aux impératifs du travail patient respectant suffisamment la langue française, pour ne pas se permettre de répétition, demeurer toujours en quête du mot précis ou rare, et concilier cette recherche avec celui de l'effet musical.

Il se refuse à toute répétition et se les interdit dans un même paragraphe. C'est ainsi qu'il abandonne « réponse » pour « lumière » (f. 6-7) :

Et moi je me tenais seul devant cette énigme, plus perdu qu'au seuil de Thèbes. Je me tenais entièrement dans la solitude de celui qui doit répondre à une question qui ne concerne que lui, qui [ill.] n'a de sens que pour lui (mais c'est un sens qu'il ignore absolument), et sur laquelle personne ne saurait lui apporter de [réponse] < lumière >.

Le verbe « répondre » est déjà employé au début de la phrase, ce qui entraîne la suppression de « réponse » et sa substitution par « lumière ». Du coup, l'écrivain obtient, avec le mot « lumière » un effet plus puissant et plus fécond, puisque le terme a des connotations religieuses. Le narrateur est privé plus que de réponse, mais de sens et d'être ; il est privé de la lumière du Christ, de sa vérité. Au folio 58, l'écrivain supprime « révélé » et le remplace par « avoué » parce que « révélation » est employé à la fin de la même phrase : « Je connus alors – mais lentement et comme une mer qui, se retirant peu à peu, eût [révélé] < avoué > la charge de ses trésors – la nuit véritable, la nuit géniale et maternelle aux infinies possibilités de révélation de soi-même ». Cette correction ne modifie aucunement le sens mais se fait dans le souci de produire un texte travaillé, soigneux d'éviter toute répétition. Là encore, la transformation est heureuse et féconde, puisque le terme « avouer » attaché à la mer l'humanise, la rend capable de paroles, d'aveu, de dévoilement. Le changement du verbe vient vivifier la métaphore traditionnelle de la « mer qui révèle », et lui donner une vigueur nouvelle. L'interprétation de cette métaphore est alors plus féconde puisque la nature, l'élément naturel est doué de sentiment et de parole. Ces changements montrent un goût de la métaphore qui contribue à créer un style poétique dans *MM*, roman pour lequel il ne serait pas vain de parler de prose poétique, telle que Claude Louis-Combet l'a pratiquée dans maints ouvrages par la suite. Par ailleurs, la présence de « suffisaient » et de « suffisante » incite le narrateur à remplacer la première par « parvenaient » sans altérer la

signification : « Comme si leurs yeux de chair ne [suffisaient] < parvenaient > pas à exprimer, en chacun de leurs regards, une suffisante densité d'être, elles ont voulu fixer, dans la permanence du bijou et dans la schématisation de sa forme, l'essence absolue de leur profond désir ».

De plus, dans la synonymie de contexte, nous distinguons des ratures où l'écrivain effectue des choix liés à son goût et à la thématique de son œuvre. Nous prenons un autre exemple où « expulser »⁴¹ se substitue à « pousser » ; disant l'effort, l'accouchement forcé, la violence de l'arrachement :

[...] C'est bien ce qu'elle semble viser, avec son regard dément, dans la violence d'un cri qui se cherche en elle, d'amour et de haine mêlés et confondus, et qu'elle est bien la seule, dans la nuit du monde, et la dernière, à [pous[er]] < expulser > hors d'elle en elle-même, jusqu'à lui, hors de lui, et cependant en lui — Abbas ! Abbas ! Abbas ! (f. 515).

Ailleurs, l'auteur remplace « étudier » par « supputer » : « [...] rêver d'être l'homme dont je serais également la femme, m'interroger sur les chances d'une esthétique de la bisexualité, [étudier] < supputer > les rapports de formes et de volumes qui pourraient réaliser en un seul et même être qui serait moi, la perfection sexuelle de l'homme et la perfection sexuelle de la femme [...] » (f. 244). Il semble bien que l'écrivain privilégie le verbe « supputer », il l'a déjà employé dans la phrase suivante :

Je crois encore, aujourd'hui, que, dans ces espèces de parenthèses existentielles où le souvenir même du péché me quittait comme peut glisser et se démettre du corps n'importe quelle parure encombrante et dérisoire, j'ai éprouvé jusqu'au ravissement le goût d'être en Dieu, d'être le silence au fond de sa parole et l'immobilité dans l'agilité de sa pensée, le goût approché, dans la chaleur du cœur et la paix du souffle, de ce plaisir-en-Dieu dont je ne me lassais pas de supputer la mystérieuse possibilité. (f. 55).

⁴¹ La thématique du « cri expulsé » et du « cri retenu » est très importante dans l'œuvre de Claude Louis-Combet. Dans cet exemple, Salomé réagit devant Marinus. Elle crie et hurle face à la passivité de ce moine devant la beauté de la femme. C'est un cri de colère et de désir. Dans les mythobiographies, les saintes comme Marina et Rose de Lima ne crient pas. Au contraire elles se retiennent. Dans le passage cité ci-dessus, Marinus est resté silencieux devant le dévoilement de la femme alors qu'il aurait pu crier sa vérité. De même Rose de Lima, dans ses plus fortes douleurs, n'émet aucun son : « elle ne gémit pas. Elle ne poussa pas un cri. » (cf. Claude Louis-Combet, *L'Âge de Rose*, Paris, José Corti, 1997, p. 67). Par contre dans d'autres ouvrages non mythobiographiques comme *Beatabeata*, l'héroïne hurle de douleur étant déflorée par un vieux Pannonien et violée par deux cents hommes. Il est possible que le cri retenu, dans les mythobiographies, témoigne de cette vie de mortification et d'ascèse que les saints et les saintes s'imposent et de leur destinée qu'ils parviennent à accomplir. Aux saints le silence ; aux autres, le cri.

Ajoutons que la substitution de synonymie de contexte comme la substitution de synonymie pure est liée à la précision voire au choix des mots appropriés auxquels s'applique le romancier. Louis-Combet semble choisir le terme qui convient le plus à l'idée qu'il veut traduire et à l'harmonie de la phrase. Folio 211, il remplace « avait » par « entretenait » parce qu'il lui semble plus judicieux d'employer l'expression « entretenir des rapports » que « avoir des rapports » beaucoup plus familier. En outre, dans la phrase: « Et j'étais cette nudité en même temps que j'étais à distance d'elle, étranger, comme au commencement et, comme elle, inaccessible et inassimilable, elle, femme et moi donc, [ne pouvant] < échouant > à être la femme que j'étais, homme par déduction et par défaut. » (f. 573-574). Echouer est ne pas pouvoir, ne pas réussir, ne pas aboutir mais le terme « échouant » est plus fort que « ne pouvant » et plus significatif. L'échec est sans doute plus culpabilisant que l'impossibilité. La mythobiographie est traversée par le mythe de l'androgynie et hantée par le désir insatiable du narrateur de rejoindre son côté féminin, une quête vouée finalement à l'échec, qui se dit dans sa gravité.

La substitution de synonymie révèle un aspect important de la méthode louis-combétienne. Claude Louis-Combet est un écrivain-poète qui fait de sa prose un souffle poétique avec un choix affectif et pertinent des sonorités qui doivent créer des phrases musicales, lyriques. Il refuse la répétition qui alourdit la phrase et privilégie la précision et la symétrie qui donnent souvent à sa phrase l'allure d'un polype, pouvant grossir d'un nouveau segment.

1.2.1.2 La substitution sémantique

La deuxième forme de rature de substitution est la substitution sémantique. Nous reconnaissons comme substitution sémantique, dans le ms de *MM*, la substitution qui remplace un mot par un autre qui ne lui est pas synonyme, qui peut être même son contraire, et qui porte une signification nouvelle ou qui enrichit la signification présente.

D'abord, nous analyserons les substitutions qui touchent au contexte de la phrase louis-combétienne, autrement dit les substitutions qui interviennent directement dans le sens voulu par l'auteur. Au folio 16, le « que moi » est remplacé par le « en moi » : « Je me faisais l'âme grégorienne comme si c'était un autre, [que] < en > moi, qui balançait son souffle dans la transparence des neumes. » En effet, ce changement montre la dualité intrinsèque du narrateur : ce dernier aspire continuellement à rejoindre la femme en lui, à accéder à sa part féminine.

Claude Louis-Combet est obsédé et fasciné par le mythe de l'androgynie⁴². La recherche moderne du mythe est une des principales raisons qui ont poussé l'écrivain à élaborer son ouvrage et il a été immédiatement fasciné par la figure androgynique de Marina dès lors qu'il a croisé la destinée de la sainte dans les *Récits d'un pèlerin russe*. La complétude originelle est recherchée dans la fusion avec l'Abbé mais celui-ci refusant l'union charnelle condamne le novice à rester dans un état de manque permanent. Ailleurs, Louis-Combet substitue « l'excentricité des coiffures »⁴³ à « et la fertilité de l'imagination jouant inépuisablement » :

De Byzance, elle sait – par des mots aussi fascinants que des images – la vastitude composite, les quartiers engrenés, la prolifération segmentée des rues, ruelles et venelles, la hauteur des immeubles, la concentration et la superposition des humains, la démesure (autant dire divine) des édifices religieux et publics, la frénésie déambulatrice des peuples, la morgue des uns, l'humilité rampante des autres, les allures obliques des uns et des autres, l'éclat des brocards, des galons et des tiares, la suffisance des eunuques, la transparence des voiles sur le corps des femmes, la lourdeur des bijoux, la variété des fards, [et la fertilité de l'imagination jouant inépuisablement] <l'excentricité des coiffures>, le déluge des pierres précieuses, des émaux et des ors, la gamme infinie des teintures, pour les cheveux, pour les sourcils, pour les lèvres, pour les ongles et, si l'on fait commerce de sa chair, dans les mystérieuses impasses du quartier réservé, pour le corps tout entier, voué à l'amour comme un vase rare. (f. 288).

⁴² Claude Louis-Combet a découvert le mythe de l'androgynie dans le *Banquet* de Platon à l'âge de 23 ans lorsqu'il était encore étudiant à Lyon. La quête de l'androgynie parcourt l'œuvre de Claude Louis-Combet. « La conjonction de contraires dans l'image de l'unité nourrissait et nourrirait assez de nostalgie pour remplir toute une vie et toute une œuvre. » (cf. Claude Louis-Combet, *L'Homme du texte*, Paris, José Corti, 2002, p. 85-86). « Le mot " androgynie " se rencontre souvent dans le texte publié et dans les « Marginalia » qui comportent d'abondantes notes prises sur le livre de Marie Delcourt, *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bissexualité dans l'Antiquité classique*, (P.U.F, 1958). » (cf. Marie Miguet-Ollagnier, « L'imagination mythique dans *Marinus et Marina*, in *Claude Louis-Combet, mythe, sainteté, écriture*, sous la direction de Jacques Houriez, Paris, José Corti, Coll. « Les Essais », 2000, p. 210). Parmi les figures de l'androgynie celle d'Antoinette Bourignon dans *Mère des Croyants* : « Elle comprit brusquement et clairement que cette image de l'homme total et un n'était rien d'autre que sa propre image, figuration parfaite de ce qu'elle avait été à l'origine, et de ce qu'elle devait être à la fin. Elle sut alors, d'un savoir immédiat, qui dépassait tout autre savoir, qu'elle était, elle-même, Antoinette, l'éternel principe féminin, exilé en ce moment sur la terre – le côté gauche d'Adam, que l'épreuve du temps avait délié de sa droite et qui aspirait, de tout le désir de son âme rompue, à restaurer son unité. Et elle sut encore que son Seigneur Dieu ne l'avait appelée et éveillée que pour constituer avec lui, dans leur indissoluble union, l'être parfait du temps nouveau. » (cf. Claude Louis-Combet, *Mère des Croyants, mythobiographie d'Antoinette Bourignon*, Paris, Flammarion, Coll. « Textes », 1983, p. 161.)

⁴³ La coiffure est un des éléments sur lequel s'est renseigné Claude Louis-Combet dans la civilisation de Byzance dans un ouvrage de Louis Bréhier comme le montre le folio 25 du dossier des « Sources » (voir Annexes II) où il a noté « pas de coiffure » pour Marina qui portera le voile, des folios que nous allons étudier dans notre dernière partie de thèse.

L'auteur évoque exclusivement, dans ce passage, ce qui est relatif à l'apparence des Byzantines, leur goût pour l'artifice et la parure à savoir les fards, les bijoux, les cheveux, les sourcils, les lèvres etc. et abandonne momentanément la nature spirituelle qu'il tentait de mettre en avant. En effet, il met en relief la beauté plastique des femmes byzantines en contraste avec le corps nié de Marina ; « sous ses habits de garçon, chaque pas qu'elle fait l'éloigne du paradis terrestre des jouissances féminines » (f. 289). Cette image des Byzantines, incarne la sensualité et la féminité haute de Marina qui compare le corps de ses femmes à son corps destiné au travestissement et à l'ascèse. « L'existence des femmes de Byzance, de l'Impératrice aux dernières des esclaves, est, pour Marina, un des objets de prédilection de sa rêverie. [...] La perspective de mourir vierge lui paraît quasiment impensable. » (f. 288-289). De plus, l'ambiguïté est remplacée par la diversité, «composites » vient se superposer à « ambiguës » : « Evocatrice de nocces infinies, inspiratrice de pollutions émouvantes, elle circulait avec ses yeux pensifs, avec ses seins rouges, son ventre rond, sa toison noire, parmi les images [ambiguës] < composites > de ces rêves où l'ascèse est inséparable du plaisir » (f. 373). Claude Louis-Combet choisit d'enlever au rêve son caractère « ambigu » et le caractérise par la diversité qui s'adapte plus à l'idée exprimée et qui correspond mieux à la sensualité débridée des Byzantines, ici encensée pour faire mieux mesurer au lecteur la part d'abnégation terrible qui sera celle de Marina, entrant en désert et en religion. Le rêve décompose le corps en plusieurs éléments différents, les yeux de Marinus, ses seins, son ventre, sa toison⁴⁴. Et il est d'autant plus composite du fait que l'ascèse se conjugue avec le plaisir. Les moines submergés par la mortification sont cependant bouleversés devant le corps de cet être masculin-féminin Marinus-Marina. Cette thématique est au cœur de la mythobiographie de *MM*. Le romancier effectue la réconciliation du charnel et du spirituel dans son ouvrage. C'est ce qui fait le charme de l'ouvrage. Il est novateur par rapport aux hagiographies qui l'ont précédé, qui négligeaient et ignoraient la présence de l'éros. « La consubstantialité du charnel et du spirituel représente la condition essentielle pour que le texte s'écrive, prenne forme et sens. Sinon, il

⁴⁴ Claude Louis-Combet blasonne dans sa prose. Le blason « c'est par essence un poème qui vise, non pas à décrire, mais à évoquer parmi les créatures d'un monde esthétique, dont le poète et l'artisan tyrannique une chose, une couleur, un contour, une notion. » (cf. *Poètes du XVI^e siècle*, texte établi et présenté par Albert-Marie Schmidt, Editions Gallimard, 1953, p. 293). « Le blason signifie beau langage, et blasonner veut dire décrire les armes de quelqu'un que dépeindre avec louange et exactitude une personne ou une chose, c'est-à-dire, révéler la gloire qu'elle contient. » (cf. Gérard de Sorval, *Le Langage secret du blason*, Albin Michel, 1981, p. 58). Louis-Combet divise le corps féminin à la manière des blasonneurs. Il reprend l'art médiéval du blason pour mettre en relief la sensualité et la beauté de Marina et entamer la louange sensuelle du corps de Marina, si parfait que le romancier, le poète, ne peut l'appréhender que par éclat et partiellement comme la divinité.

suffirait de s'en tenir à ce qui existe déjà en matière de biographies spirituelles. »⁴⁵ Louis-Combet effectue une sorte de réhabilitation de la sexualité du personnage principal, le saint ou la sainte sont chez lui des êtres de chair, et de chair coupable.

Par ailleurs, nous relevons une autre forme de substitution sémantique caractérisée par le choix exact et précis du mot. Par exemple, il nous semble plus approprié d'employer l'expression « étrangeté spirituelle » qu'« hétérogénéité spirituelle » dans l'exemple qui suit. C'est plus la bizarrerie que la diversité spirituelle qui est exprimée par l'auteur. Il ressentait « [...] lorsque Marine souriait au fond d'elle-même et comme en-deçà d'elle-même, une sensation démesurée d'abandon qui se prolongeait en un sentiment d' [hétérogénéité] < étrangeté > spirituelle et, [pour ainsi] < en quelque sorte >, d'extériorité à l'amour, absolument insurmontable » (f. 523). L'étrangeté spirituelle est ce sentiment qui caractérise le narrateur tout au long de son récit. Il est assimilé à cette vacuité et cette vacance d'être éminentes dans la mythobiographie. D'ailleurs le narrateur interprète cette sensation d'étrangeté par rapport à la plénitude et la présence de Marine : « Depuis, je crois avoir compris que l'espèce de désespoir qui me saisissait, régulièrement, devant le merveilleux sourire de Marine venait essentiellement de ce que celui-ci incarnait un état de plénitude dans la présence dont mes rêves mêmes ne pouvaient prétendre approcher » (f. 523). En outre, « réseau d'itinéraires » se substitue à « série d'itinéraires » dans : « Nulle anecdote ne saurait dire par quels détours de l'existence et par [quelle série] < quel réseau > d'itinéraires à travers la ville nous nous trouvâmes. » (f. 526). Il s'agit plutôt des voies, des routes, des chemins qui ont abouti à la rencontre des deux amants, d'un enchevêtrement plus que d'une succession qui a mené à cette rencontre. D'ailleurs « réseau » s'adapte idéalement à l'idée de détours exprimée dans la même phrase et suggère l'idée de contiguïté des chemins, d'un resserrement des cheminements, peut-être même d'un emprisonnement de la marche comme souvent, la substitution est riche de sens. Ailleurs, « rituelle » se substitue à « consacrée » pour insister sur le fait que les Anciens accordaient beaucoup d'importance à la pratique rituelle des aruspices :

Ou encore, renouvelant spontanément l'attitude des Anciens qui déchiffraient leur destin dans l'enroulement des entrailles ou la forme particulière du foie de la victime [consacrée] < rituelle >, je ne pouvais m'empêcher de songer que, dans son impeccable dessin, le sexe de la femme figurait

⁴⁵ Claude Louis-Combet, « La sollicitation mystique, parler de l'autre en parlant de soi, parler de soi en parlant de l'autre » in *Les enjeux philosophiques de la mystique*, actes du colloque du collège international de la philosophie 6-8 avril 2006, textes réunis par Dominique de Courcelles, chez Jérôme Millon, p. 20.

exactement ce que je cherchais à savoir depuis que j'avais émergé de l'inconsciente innocence de l'enfance. (f. 639).

Au folio 56-57, « tenait suffisamment à l'abri » se substitue à « garantissait radicalement » : « Je pense que jusqu'au jour où je me tins devant lui dans l'aveu, sans fard et sans ménagement, de ma nature profonde, il put croire longtemps qu'une sorte d'inconsistance essentielle et de fragilité me [garantissait, radicalement,] < tenait suffisamment à l'abri > de la méchanceté. » « Garantir » est plus fort de « tenir à l'abri ». Cette substitution montre que le narrateur ne saurait pas se protéger de la méchanceté ou du désir, ce désir qui est capable de lui restituer son unité première, de retrouver l'état de plénitude dans la fusion avec l'Abbé.

Une substitution antithèse, qui remplace un mot ou un groupe de mots par leurs contraires, est à relever parmi les ratures louis-combédiennes. La réminiscence de Marina « qui l'accable de honte et de tristesse » se métamorphose immédiatement en une réminiscence « singulièrement paisible et apaisante » (f. 510). A la rencontre de Salomé, Marinus rejoint la jeune fille Marina qu'il était dans le passé. Ce passé était lumineux et souriant; l'écrivain passe du sentiment de la honte à celui de l'apaisement, deux sentiments tout à fait différents, l'un traduisant la blessure présente, l'autre le souvenir heureux. Claude Louis-Combet a opté pour la deuxième solution, tant doit irradier dans son œuvre la beauté du corps féminin. C'est l'époque où « Marina rêve à Marina : elle va se marier mais elle ne connaît pas son fiancé » (f. 152), l'époque où « Marina est tout à fait consciente de sa beauté, elle a envie d'elle-même, elle voudrait se rouler dans ses propres fleurs et se cueillir à pleines brassées. » (f. 152).

Ailleurs, Louis-Combet substitue « obscure dans sa blancheur » à « toute blancheur » : « Alors, la terre, [toute blancheur] < obscure en sa blancheur > comme en son silence, entrait dans la composition de mon corps qui entrait dans le tissu du paysage. » (f. 68). Cet oxymore attaché à décrire la terre est en parfaite harmonie avec la nature double du narrateur, homme-femme. D'ailleurs l'obscurité est relative à la nuit qui est intimement liée à la terre, constituant ensemble l'élément féminin qui séduit le narrateur et auquel il aspire : « [...], mon corps que je dis ouvert était la transcription, l'expression charnelle, de ce que la terre, pelotonnée dans la nuit, représentait de puissance féminine. » (f. 87). Les oxymores sont le reflet de cette dualité recherchée par le narrateur, de cette écriture du désir qui traduit le manque flagrant de la complétude. Les mots eux-mêmes, dans leurs audaces oxymoriques, portent les traces d'une vie

qui aspire à la perfection à travers le désir d'où des expressions comme « plaisir-en Dieu », « sainte obscénité » et le « sexe de l'âme ». Il nous semble important de relever ce remords de l'auteur et cet ajout qui va dans le sens de l'oxymore, « obscure en sa blancheur », apte à décrire la femme, et même le féminin, objet de la plus grande sensualité et en même temps sujet d'une aspiration à la sainteté. Le désir est le moteur de cette recherche de l'absolu qui s'épanouit dans la mythobiographie :

La longue rêverie du désir fit des mots, comme une cendre fine où toutes les significations coupées de l'absolu des références et mêlées et confondues dans la même pulvérisation sonore, se trouvent désétablies d'elles-mêmes et vouées au hasard du souffle qui les brasse – avec tout ce qui peut se produire de conjonctions injustifiables telle que l'idée de plaisir-en-Dieu ou celle de la sainte obscénité, celle du péché sans rémission ou du sexe de l'âme et, d'une façon générale, toutes ces idées à double face, née de la rencontre hasardeuse de concepts que rien ne prédestinait à se lier : idées multipliables à l'infini, comme autant de variations sur le thème de la dualité, association des contraires, antinomies, noces dialectiques, Marinus et Marina, trace profilées d'une errance sans commencement ni fin, sans ouverture et sans issue. (f. 67).

Un autre oxymore au folio 87 où le « mouvement de la neige » est remplacé par la « mouvante inertie de la neige » dit la dualité homme-femme représentée par les deux principes d'activité et de passivité dans « mouvante » et « inertie ». Donc ces oxymores sont un des volets de ces conjonctions insolites et des antinomies qui nourrissent une écriture de l'éros engendrée par le manque et la quête de la totalité originelle.

Par ailleurs, des corrections sont attribuées à la culture comme au goût personnel de l'auteur, par exemple le remplacement de « vitraux » par « mosaïques », au folio 128 : « Les icônes, les statues, les [vitraux] < mosaïques > avec leurs processions de vierges et martyrs regardent, d'un regard identique, les jeunes bithyniennes qui les regardent. » Le terme finalement choisi, « mosaïque », semble parler plus intensément de la multiplication du jeu des regards, comme si les carreaux de la mosaïque d'ensemble n'étaient que les morceaux d'un miroir brisé dans lequel l'adéquation des vivants et des saints épouse, par le regard, l'éternité de l'instant. Le terme « mosaïque » par ailleurs épouse une aire géographique où la pratique artistique de la mosaïque⁴⁶ était mieux en usage que celle du vitrail. De même, la substitution de « un an » par

⁴⁶ Dans la Bithynie du V^e siècle, la mosaïque constitue l'un des piliers de la peinture byzantine. « [...] Un art dirigé comme celui de Byzance innovait avant tout dans les catégories d'œuvres qui atteignaient les foules et pouvaient les

«trois longues saisons », concernant le voyage d'Eugène à destination de Maria Glykophilousa, abandonnant sa fille Marina, est un effet de sens : « Elle ne dit rien. Elle ne pleura pas. Elle posa sa main sur sa bouche comme pour s'assurer de toutes ses provisions de souffle et se les réserver pour le temps qu'il faudrait. Et elle attendit – [un an] trois longues saisons. » Le chiffre trois qui s'est substitué à quatre (l'année étant quatre saisons) représente les trois jours pendant lesquels Jonas est retenu dans le gros poisson, les trois jours qui précèdent la résurrection du Christ. Là le changement a une portée mystique, ce chiffre a du sens surtout concernant la destinée d'une sainte. Ces trois longues saisons précèdent le changement crucial dans la vie de Marina. Passé ce temps, le retour d'Eugène bouleverse la vie de sa fille en l'emmenant à Maria Glykophilousa déguisée sous des habits de garçon.

Les substitutions ont donc toujours du sens. Elles viennent apporter un correctif ou parfois s'imposent avec leur valeur symbolique. En règle générale, leur présence parle pour la rigueur d'un auteur qui ne laisse aucun mot, aucun son au hasard, et aime retravailler son texte vers le symbole.

1.2.1.3 La substitution de correction

Il arrive bien entendu qu'à l'écoute de la voix du souffle intérieur, Claude Louis-Combet lors de la rédaction commette quelques très rares fautes, qu'une relecture attentive élimine de la première épreuve. Notons que l'écrivain, une fois achevée son unique relecture, ne désire plus changer son texte. Claude Louis-Combet ne fait pas partie de ces écrivains qui retouchent, transforment, modifient jusqu'à leur mort leurs textes, occasionnent des leçons différentes selon les différentes éditions. Une fois sorti de lui, Louis-Combet estime que le texte ne lui appartient plus, et n'est plus vivant en lui. Il confie à sa compagne et complice, Mireille Gerschwiler, le soin de confronter les épreuves éditoriales et le ms original. Lorsque Corti lui propose de rééditer des ouvrages épuisés, et lui demande une préface originale, Claude Louis-Combet l'écrit sans même relire ses récits composés vingt ans auparavant⁴⁷.

émouvoir : mosaïques, fresques, icônes » (cf. André Grabar, *La Peinture byzantine, Etude historique et critique*, Skira 1953, p. 34). Par ailleurs, dans une note documentaire des marginalia (f. 24 du dossier des « Sources », Annexes II), le mot « mosaïque » apparaît dans une énumération qui décrit Byzance : « Byzance : vastes fenêtres, baies rectangulaires façades colorées, toit, de tuiles rouges mosaïques. »

⁴⁷ Confiance recueillie en janvier 2008, à l'occasion d'une rencontre avec Claude Louis-Combet.

Louis-Combet corrige à travers des substitutions différées le faux usage qu'il a pu faire d'un terme. Pour être exact, ce sont rarement des emplois faux d'un terme mais plutôt déviés par des raisons d'effet. Et nous allons voir que le romancier préfère le plus souvent la justesse de la langue française à l'effet. Au folio 40, « s'acheminer en » est remplacée par « s'acheminer jusqu'à » : « Je songeais à la multitude et à la diversité des allées et venues qui m'avaient acheminé exactement, inéluctablement, [en] < jusqu'à > ce point précis où mon amour, à présent, se renversait. » En outre, « dans la proximité [...] du mystère » se substitue à « dans la proximité [...] avec le mystère », (f. 398). Fidèle à sa volonté de ciseler la langue française, éprouvant pour elle infiniment de respect, l'écrivain choisit le plus souvent la justesse de la syntaxe à l'effet poétique. Ajoutons qu'une autre correction d'usage est repérable au folio 360, où l'écrivain emploie « lui-même » pour désigner « l'attrait exercé par le désert » alors qu'en principe « lui-même » est propre aux sujets humains, d'où la correction ultérieure par « soi » : « En un sens, il était facile de demander si l'attrait exercé par le Désert, parmi toute l'imagerie des rêves, représentait en [lui-même] < soi >, un signe évident de vocation religieuse. »

Nous distinguons davantage les corrections relatives à l'usage des adverbes ou locutions temporelles. Prenons l'exemple du folio 109, l'écrivain réalise son erreur lorsqu'il écrit « aujourd'hui » en évoquant le passé et le corrige par « ce jour-là » : « Cependant, je ne me tenais pas à l'extérieur de cette sphère d'intimité vitale (dont le terme de ventre n'exprime qu'une maladroite approximation) qui, [aujourd'hui] < ce jour-là >, [se mouvait] < paraissait se mouvoir > avec l'aisance infaillible et délicate des grands somnambules. » Un autre exemple figure au folio 597 : « A présent » est supprimé et remplacé par « peu à peu » pour sauver la phrase d'une erreur d'énonciation. En effet, « A présent » représente le moment où l'on parle. L'écrivain se trompe momentanément mais il reconnaît que le moment de l'écriture n'est pas celui où se déroulent les événements. « A présent » désigne le temps vécu par Marina, et il préfère une temporalité plus floue, plus imprécise : « [A présent] < peu à peu >, elle [cessait] < cesserait > d'éprouver l'originalité de son sexe. Son corps avait définitivement perdu son droit à la tendresse et à l'amour. » De la même façon, l'imparfait est remplacé par le conditionnel, pour accentuer encore l'imprécision temporelle de l'ensemble. Si l'énonciation temporelle est à dessein si imprécise, c'est que le récit doit s'accorder avec une temporalité légendaire.

Parfois, l'auteur utilise des mots qui n'existent pas dans la langue française et fait même usage de l'hapax. Sans doute est-ce sa façon de rendre hommage aux infinies possibilités de la

langue française, qui pour lui est dotée d'un pouvoir de création. Considérons la phrase suivante: « Ce que j'aimais, au contraire, et recherchais comme la répétition prolongée et parfaitement élaborée du plus ancien vécu de la plus ancienne enfance, c'était l'absence au temps dans [l'illimitation] < l'extension infinie > de la durée. » (f. 213). A la relecture, cet hapax ne lui a pas paru assez heureux pour le conserver. De même, Claude Louis-Combet utilise l'adverbe « impossiblement » puis, jugeant l'hapax surnuméraire par rapport à celui qui existe sur le terme « pacifiante », le remplace immédiatement par « excessivement » :

Et je me trouvais épris de la présence des eaux, de leur bienheureuse coulée, de leur essence pacifiante, selon le même amour qui me liait à moi-même à travers l'image de Salomé – comme si (et c'était bien ainsi) un trop plein de féminité, [impossiblement] < excessivement > retenu et comprimé, jaillissait hors de moi, existait devant moi, sous ma main, sous mon visage et mon regard [...]. (f. 428).

Ce ms de Claude Louis-Combet révèle donc, malgré sa relative netteté, quelques transformations qui parlent pour le rapport particulier de l'écrivain à la langue qu'il emploie ; elle est pour lui une source inépuisable de beautés, de création ; il en respecte les difficultés ; il les maîtrise. Et s'il cède parfois à l'effet poétique ou à l'hapax, il n'abuse pas de ces techniques, leur préférant la parfaite justesse de la langue.

1.2.1.4 La substitution de variation de la phrase

Nous aborderons, en dernier lieu, la substitution de variation de la phrase. Cette substitution peut changer l'agencement ou parfois la structure de la phrase. En changeant un seul mot, c'est toute la phrase qui change. Au folio 17, un « pouvait avoir » assez vague est remplacé par un verbe plus précis « procéder », ce qui change le sens global :

Tout ce qui [pouvait avoir] < procédait > de l'innocence et me situait dans une intemporalité antérieure au principe même de l'histoire, au péché donc, c'était ce paradis perdu qui, pensais-je, devait m'être rendu, au degré extrême de l'attention religieuse, en l'acte, au moins ponctuel (car je n'avais pas l'audace de l'envisager perdurable), de la contemplation. (f. 17).

Le verbe « procéder » est plus précis et détermine le sens de la phrase et son rythme. La sifflante dit la force de ce désir de retrouver la « plénitude au sein de la vacuité » (f. 18), de retrouver ce paradis perdu qu'est l'unité primordiale avant la séparation d'avec la mère. « Je m'étais plu à

rêver » se substitue (f. 106-107) immédiatement à « j'avais seul » pour finir la phrase d'une manière différente : « Je revenais à la chair sans issue, à cette chair que je n'avais jamais quittée, à cette chair d'obscénité sans but dont [j'avais seul] < je m'étais plu à rêver > qu'elle pourrait fonder l'union magnifique du père et du fils. ». Cette substitution inscrit les verbes « rêver » et « plaire » au cœur de la transgression. Le plaisir engendré par cette obscénité est le plaisir-en-Dieu que l'Abbé dénonce. Le narrateur se considère comme le complément féminin de l'Abbé pour aboutir à la complétude. Nous repérons un autre exemple au folio 387. Claude Louis-Combet commence une phrase avec « Frère Marinus, le [...] » puis il supprime « le » et effectue une substitution immédiate remplaçant ce dernier par « de loin » et la phrase devient la suivante : « Frère Marinus, [le] < de loin >, biaisait sur lui du regard comme un homme que le péché menace. » Un dernier exemple se présente au folio 664. Louis-Combet supprime la coordination « et » pour clore la phrase après une série de coordination : « Et ce que tout le monde savait depuis toujours, je le découvrais à présent : que l'unité est perdue, que chacun est seul et divisé et rompu, que le cœur est inaccessible et que seul amour de vie ne saurait restaurer la grâce première et réintégrer l'être [et] < en > lui-même, dans la bienheureuse fusion de ses contraires. » C'est l'une des phrases les plus importantes de la mythobiographie. Elle montre l'échec de la quête de l'unité originelle. La substitution permet de se concentrer sur l'être seul et d'éviter la redondance. L'accent est mis sur ce que cette quête a d'essentiel.

La substitution de variation résulte de l'écriture immédiate de Claude Louis-Combet, de l'élan et du jet intérieur qui se déploie directement sur la page de l'écriture sans contrôle ni limite. La phrase louis-combétienne est le fruit d'un souffle inlassable, mais les retouches vont toujours vers un sens plus profond, vers l'accentuation d'une idée, l'expression la plus originale et la plus féconde.

Nous allons examiner à présent un autre type de ratures, les suppressions et ajouts qui ne semblent pas beaucoup plus nombreuses dans le ms que ne l'étaient les ratures de substitution.

1.2.2 Les suppressions

« La rature de suppression, [...], est utilisée pour éliminer définitivement un segment écrit. C'est une rature de substitution dont le segment substitutif est nul. »⁴⁸ La suppression, comme la substitution, est régie par plusieurs motifs, sémantique, syntaxique, esthétique.

A l'instar de la substitution de variation de la phrase, nous relevons la suppression de variation de la phrase. Cette forme de suppression apparaît sur plusieurs folios, par exemple les folios 19, 124, 409 et 620 etc. Parfois c'est l'élégance de la phrase qui la motive, élégance liée à l'ellipse. Parfois c'est le sens qui peut en être changé, ou altéré. La suppression de « par » modifie la phrase suivante : « Je crois volontiers que si les détours de mon esprit ne m'avaient pas si profondément lié à la constante et implacable vision du péché, [par] qui m'obligea à prendre parti pour ma nature (en ce qu'elle avait d'insolite et de périlleux), j'aurais été l'individu le plus médiocre et le plus banal qui se puisse rencontrer. » (f. 19). Par ailleurs, la suppression de « les rencontres » provoque la suppression de tout un segment de la phrase en lien avec ce mot : « Mon cœur maintenant sourd à sa parole, se faisait si léger en moi que les espaces les plus lointains [les rencontres] pouvaient l'inviter à leur conquête – pour autant que conquérir voulût dire accepter. » En outre, une fois le « qui » supprimé, la dernière phrase du folio 409, qui se termine à la page suivante, se transforme en une phrase différente de celle qu'elle était initialement : « Et je me disais que le Coléoptère [qui], de l'incorruptible sommet de sa Grande Année, était le fruit parfait du Désert, enfanté par le Désert et recréant le Désert en lui et hors de lui par le simple fait de son existence ». ⁴⁹

La rature de suppression peut avoir pour rôle d'éliminer les mots qui alourdissent le style sans rien ajouter à la signification de la phrase, et nous avons déjà souligné que Louis-Combet était en quête de la perfection de la phrase musicale et fluide, s'attelant à ses difficultés, comme si ce travail studieux et quotidien était une forme d'ascèse. Par exemple, l'auteur supprime « comme » répété deux fois : « Jusqu'à ce que je distingue sa silhouette parmi toutes les formes dont le mouvement et le grouillement définissaient la cité comme vie, [comme] appétit et

⁴⁸ *La Génétique des textes*, op. cit., p. 54.

⁴⁹ Ailleurs, la substitution de « la prière » par « sa prière » (signalons que l'auteur n'a pas biffé « la », il a simplement remplacé la lettre « l » par « s ») et la suppression de « de » modifient la fin de la phrase : « Et sans doute parce que ce n'était que le commencement, l'énergie était en avance, chez elle, sur l'attention et [l] < s > a prière [de] exprimait plus de passion que de connaissance. » (f. 620).

incohérence – jusqu'à ce que m'apparaisse son allure de femme, avec son visage nécessairement clos sur son intimité [...]. » (f. 443). La suppression du deuxième « comme » rend la phrase plus élégante. De même, la suppression de « alors » répété deux fois assure cette recherche de l'économie et de l'élégance : « Marine refluit alors en elle-même comme la mer. La distance insinuait [alors] entre nous son banc de sable. » De plus, nous saisissons dans quelle intention Claude Louis-Combet élimine « de bêtes morts de soif » dans : « Où les buissons, naguère épris de beauté, dans leur violence, s'étaient consumés, séchaient, à présent, des ossements [de bêtes morts de soif] parmi les pierres. » (f. 575). Les ossements, sans précision supplémentaire, assurent un caractère plus lugubre à ce désert, reflet de l'ascèse qui attend Marina. Ailleurs, la suppression de « faire » enlève à la phrase son ton familier : « Je ne pouvais rien [faire] de plus » (f. 325). Par ailleurs, la rature de suppression établit parfois la symétrie d'où la suppression de « la » dans : « L'Ange de lumière et l'Ange de [la] nuit ne se quittent jamais. » Ici, la suppression assure un effet, et la symétrie entre les deux Anges est plus saisissante, car inscrite dans le lexique (l'ellipse de l'article défini assurant un meilleur parallélisme).

1.2.3 Les ajouts

Comme les autres types de ratures, la rature d'ajout révèle un aspect important de la méthode d'écriture louis-combétienne. Une des causes des additions s'avère être l'oubli. L'auteur ajoute un terme qu'il a oublié pendant la rédaction, un terme sans lequel la phrase reste incomplète ou incorrecte. Les exemples de cet ordre sont nombreux. Ici, l'absence du verbe « donner » rend la phrase incorrecte et sans aucune signification : « Ce quelque chose, je lui ai déjà < donné > (et cela a pu paraître précipité et injustifié) le nom d'obscénité. » De même, Louis-Combet oublie le verbe au folio 318 et l'ajoute au moment de la relecture : « Car j'avais toujours aimé me déguiser avec les vêtements dits de l'« autre » sexe et m'étais efforcé, comme l'on croit à des mystères ou même simplement au « mystérieux », < d'adhérer > à cet autre visage de mon cœur, à ce revers féminin de toutes mes pensées [...]. » Ailleurs, l'auteur rajoute le « ne » de négation pour que sa phrase soit absolument irréprochable : « Il se gonfla, se tordit, se dénivela et < ne > put progresser en lui qu'en titubant. » (f. 44). Même exemple folio 97 : un deuxième « ne » est inséré suite également à un oubli : « Je prenais totalement à mon compte la

parole selon laquelle l'un < ne > peut croître que si l'autre diminue – ou cette autre parole qui veut que toute face claire ait, en contrepartie, sa propre face d'ombre. » La rature d'addition est, en outre, effectuée pour éclairer et renforcer le sens dans une phrase dans un effet d'insistance. Au folio 3, Louis-Combet introduit « Il était décidé que » qui met en relief la responsabilité de la communauté ecclésiastique qui a provoqué l'humiliation du narrateur : « L'assemblée des chrétiens, travaillée dans toute sa pâte par une hilarité [de] sans mesure, [ill.] s'agitait en une foire grotesque où < il était décidé que > mes pieds, proposés aux enchères publiques, appartiendraient à qui en donnerait le prix le plus vil. » Par ailleurs, l'addition de « sans me voir », au folio 11, rejoint la série de « sans » : « sans voix, sans pensée, sans ressort, sans réponse » pour insister sur la vacuité de l'être : « Mais comme il n'était pas d'autre Dieu que le sien, je me trouvais sans voix, sans pensée, sans ressort tandis qu'il fondait sur moi < sans me voir >, du haut de son terrible et impossible amour et m'assénait sa question sans réponse : " Qu'allez-vous devenir mon pauvre ami ? " Moi, j'étais vide. » Cette thématique est prépondérante dans la mythobiographie. Le narrateur souffre d'une crise d'identité qui trouve sa source effectivement dans la question posée par l'Abbé. Ce dernier représente la figure du père aimable et puissant en même temps et nous remarquons, tout au long du récit, qu'une fascination se laisse ressentir devant l'image de l'Abbé, symbole du père absent. Les narrateurs, dans les mythobiographies et récits de Claude Louis-Combet, n'ont pas d'identité, et ici sont niés jusque dans leur présence. Absence et fracture sont ici accentuées par l'ajout de « sans me voir ». De même qu'est tenté un parallélisme entre le novice et le Père, tous deux assimilés par la répétition du « sans », tous deux dans l'éternelle privation.

Un autre ajout est opéré également au sujet de l'Abbé (f. 31). Cette fois-ci, le narrateur fait l'éloge de l'Abbé. En effet, l'ajout vient préciser que l'autorité n'agit pas par violence même au moment du pur conflit entre lui et le narrateur : « Jamais, < jusqu'à l'instant dont je parle >, je ne pus le surprendre en flagrant délit de violence à mon égard. » Cet ajout permet de mettre en relief le moment particulièrement traumatisant où le novice est rejeté. Ailleurs, l'écrivain décide d'introduire un détail significatif concernant le bijou des Bithyniennes. L'addition de « et au-dedans » située entre « au devant de » et de « lui-même » assigne à « l'œil stylisé » un rôle symbolique :

Pénitentes, recluses, moniales du désert ou de la forêt ou bien grandes courtisanes, bétail pour légions barbares ou petites danseuses nues de fêtes de tous les palais, les bithyniennes avaient

toujours le même regard étonnamment ouvert dans son obscurité même, la même démarche hiératique, les allures hautes, le corps fugace dans la lumière et toujours, semblables entre elles, saintes ou pécheresses, comme sœurs de perdition, elles portaient, fixé dans leur beauté, comme l'essence de leur unique désir, pour parure et bijou, l'œil stylisé qui semblait regarder, au devant <et au dedans > de lui-même, ce que les yeux de chair jamais peut-être ne pourraient fixer : totalité de la présence ou abîme infini du néant. (f. 138).

Ce bijou n'est pas une simple parure, il reflète l'intériorité des Bithyniennes, plus précisément leur sensualité, leur intimité, ce qu'a signalé l'ajout :

Il semble que les jeunes bithyniennes aient tenu à mettre en évidence, au point le plus précieux de leur parure, la part d'elle-même qu'elles jugent la plus importante. A d'autres le cœur, par exemple. À elles, l'œil. Comme si leurs yeux de chair ne [suffisaient] < parvenaient > pas à exprimer, en chacun de leurs regards, une suffisante densité d'être, elles ont voulu fixer, dans la permanence du bijou et dans la schématisation de sa forme, l'essence absolue de leur plus profond désir. (f. 127).

Le bijou bithynien est le symbole de la féminité, ce qui justifie l'importance accordée à cette parure, symbole de l'identité. Dans le br identifié n°18 (f. 2)⁵⁰, Claude Louis-Combet explique que le bijou est loin de toute représentation réaliste : « Naturellement, le dessin de l'œil n'était guère qu'un schéma, dépouillé de tous les accidents anatomiques d'une figuration réaliste. » Quand Marinus se débarrasse de son œil stylisé dans le puits, il renonce définitivement à son identité de femme, à son intimité, à sa sensualité. Cet œil d'argent est porteur de tout un passé des origines d'où le danger de le découvrir ; Marinus décide alors de le cacher des regards des frères et enfin de le jeter dans le puits, autre symbole de l'intériorité, cette fois mystique. Après ce geste, Marinus se sent sans visage donc sans identité : « Et la nuit, dans les divagations du sommeil et des rêves, il se passait les mains sur le visage car il lui semblait, tout à coup, que celui-ci avait disparu, qu'on le lui avait ôté et qu'il gisait, impondérable, immobile et cependant souriant, mêlé à l'eau profonde du puits et diluant sa lumière dans son obscurité. » (f. 387). Le puits symbolise ici à la fois la mort et la féminité promise à la sainteté, à l'absolu. Marinus assis à côté du puits, c'est l'homme à côté de son autre moi, de sa part féminine. Et l'œil jeté dans le

⁵⁰ Voir « Les brouillons identifiés » dans Annexes I.

puits, c'est peut-être le désir enfoui au plus profond, nié sans doute, aboli dans l'impossible conjonction du masculin et du féminin.

Autre exemple au sujet de Marinus, l'addition de « communiquer », au folio 361, qui intervient entre « formuler » et « ses rêves » renforce l'absence de communication dont le moine souffre parmi ses Frères à Maria Glykophilousa, cette souffrance qui résulte directement de son travestissement, de sa nature féminine cachée : « Formuler < et communiquer > ses rêves paraîssai[ent] < t > à Frère Marinus plus révélateur et plus compromettant qu'exprimer ses pensées. » Ailleurs, la rature d'addition « et trébuchant » consiste à souligner les difficultés que le narrateur a rencontrées pendant la traduction de la légende de sainte Marina :

Car en ce temps dont je parle et dont je tente de me rapprocher comme si c'était de là, seulement, que je puisse parler, la légende de Marina (à la traduction de laquelle je m'appliquais – errant < et trébuchant > parmi les subtilités de la philologie classique) s'associait étroitement à ma propre légende telle qu'alors je cherchais à en cerner les contours. (f. 406).

Elle renseigne le lecteur sur les difficultés dans l'élaboration et la composition du projet mythobiographique par un narrateur qui tente désespérément de se construire à travers la traduction de l'hagiographie, le Moi vide trouve un vecteur d'identification dans l'Autre absolu qu'est la sainte.

Les suppressions et ajouts comme les substitutions enrichissent le texte et favorisent le style louis-combétien. En outre, ces légers changements laissent transparaître des idées cruciales de la thématique de *MM* : l'admiration de la figure paternelle de l'Abbé, l'incommunicabilité, et la sensualité des Bithyniennes, qui rend encore plus féconde et plus chargée de sens la négation de la sensualité et de la féminité par Marina, qui dicte son destin de sainte.

1.2.4 Le transfert

Le transfert constitue un autre type de correction élaborée dans le texte. Dans l'état autographe de *MM*, la rature de transfert consiste à déplacer un terme au sein d'une même phrase

ou pour le mettre dans une autre phrase ou bien à déplacer une phrase vers un autre contexte ou une autre page :

Dans le détail d'une formulation ou d'une phrase, la rature de transfert se limite souvent à des figures d'arrangement et de permutation ponctuelle de mots ou de syntagmes. [...]. La rature de transfert peut se ramener à une rature de suppression puisque le segment déplacé est effectivement éliminé de son contexte, et souvent par une biffure. Mais c'est aussi une espèce particulière de rature de substitution puisque la biffure est bien suivie d'un ajout : simplement, au lieu que le segment substitutif soit différent du segment initial et remplacé au même endroit, il est (plus ou moins) identique au segment initial et remplacé à un endroit différent.⁵¹

Nous repérons une série de transferts où le segment ajouté est souvent un adverbe ou un adjectif. L'auteur déplace, par exemple, « à cette » pour rajouter « assez fort » :

Pas seulement les gestes, pas seulement la crispation finale du corps sur lui-même, mais l'abîme chancelant des pensées, le lancinement des images, le crescendo sensuel d'une curiosité qui me tirai[ent] < t > tous les nerfs de fêtes et joie dans la térébrance du désir – c'était non qu'il fallait clamer, je le clamaïs, mais pas [à cette] < assez fort >, < à cette > mienne chair éprise d'elle-même, c'était non, c'était non, je me le répétais avec une violence sans force et l'accent d'une vérité sans assise.⁵² (f. 20).

Ce déplacement est le fruit d'un simple oubli mais aussi d'une série d'hésitations ; l'auteur a oublié d'écrire « assez fort » avant « à cette », l'ajout a pour effet d'insister sur l'impuissance du novice, l'être de la privation et de l'impuissance, l'être réduit éternellement à ses doigts de pieds, l'être beckettien par excellence.

Nous relevons un autre exemple au folio 107, un transfert d'adjectif : « Un trop grand miracle m'avait, en cette [nuit] < immense > < nuit >, trop profondément peuplé. » L'ajout de « immense » établit une certaine harmonie dans le sens et dit l'épanouissement heureux au sein du symbole d'éternité paisible qu'est la nuit. En effet, « immense » est compatible avec « grand » et « profondément » ; la nuit est chère à Claude Louis-Combet qui ressent admiration et reconnaissance pour la nuit et ses moments paisibles.

⁵¹ *La Génétique des textes*, op. cit., p. 55-56.

⁵² Nous transcrivons le transfert par des crochets et des soufflets. Les crochets désignent la suppression, les premiers soufflets traduisent l'addition et les deuxièmes la restitution de la suppression.

Ailleurs, l'auteur introduit l'adverbe « si » pour souligner le grand attachement de Marina à sa virginité désirant un mariage exceptionnel dans la ville de ses rêves, Byzance:

A songer à l'œuvre délirante qui avait fait, de la ténèbre amoureuse, l'essence de sa destinée, Marina avait souvent pensé qu'il y avait, en Byzance, une patrie pour elle, un lieu pour sa beauté, et que si elle avait [jal] < si > < jalousement > conservé sa virginité, c'était dans l'attente de l'offrir, à son tour, là où la ville serait la plus obscure, à quelque héraut de Dieu – à l'un de ces prophètes échevelés comme il en surgissait quelquefois à Byzance, qui annonçaient la fin du monde, l'imminence des cataclysmes, la ruine des métropoles et le rire inextinguible des barbares. (f. 397).

L'intensif « si » insiste sur la passion dont est marquée Marina dans sa jeunesse en quittant la mère et en suivant le père, elle devra quitter sa féminité, sa beauté, son identité, sa sensualité, mais aussi tout ce qui les font, à savoir ses passions, ses sentiments, ses affects, c'est la vie en somme qu'il faudra nier au monastère.

Ailleurs encore, l'auteur introduit l'adverbe de temps « jamais » pour intensifier l'emprise maternelle éternelle sur le narrateur : « [...] Je reconnus que toute cette histoire (mon histoire, ma prétendue biographie) n'avait pu se dérouler, en son essentielle immobilité, que dans les limites de la sphère maternelle dont [je ne m'']étais]] < jamais > < je ne m'étais > évadé » (f. 689). Louis-combet a souvent évoqué l'influence de sa mère dans sa vie affective. Son œuvre répète cette recherche d'un état euphorique de l'union avec la mère, du paradis maternel prénatal. Par ailleurs, l'ajout de l'adjectif « particulière » renforce l'image de l'être exceptionnel qu'est Marina. Ce personnage est le motif principal de l'élaboration de la mythobiographie. Louis-Combet a entrepris son projet fasciné par Marinus-Marina, ce personnage double, chair et esprit, homme et femme :

Aussi, à défaut de pouvoir engager dans une simple parole la réalité même de son être – cette alliance [de chair et d'esprit] < particulière > < de chair et d'esprit > qui faisait d'elle cette femme unique, nommée Marina – elle mettait, à prononcer son invocation au Seigneur, toute l'attention et toute l'énergie dont sa foi la rendait capable. (f. 619-620).

Le transfert de parenthèses peut servir à placer le segment ajouté entre parenthèses. Au folio 27, l'écrivain supprime « dans l'image du moi » pour insérer la parenthèse « (et de me posséder) » et puis le reprend juste après l'addition : « Comme celui qui rêvait de se voir les

yeux clos, j'ai souvent rêvé de me voir dans le regard de l'Abbé et de me reconnaître [dans l'image de moi] < (et de me posséder) > < dans l'image de moi > que son regard percevait – en mal ou en bien, qu'importe ! » Un tel transfert peut suggérer l'admiration pour la personne de l'Abbé et dénoter une fascination dans ce regard puissant et dominant qui renvoie néanmoins au narrateur une image dégradante de lui-même, un sentiment de vide et d'absence :

Moi, je tenais presque toujours le regard baissé comme en cet instant où l'Abbé me demandait avec une sollicitude qui n'en finissait pas, bien que tout fût fini : « qu'allez-vous devenir, mon pauvre ami ? » Mais il me suffisait de lever les yeux vers son visage pour me sentir aussitôt et totalement la proie d'une longue familiarité de vide et d'absence, plus fascinante que le plus étrange de tous les poèmes et, pour moi, plus enrichissante que tous les biens du monde. (f. 28).

De même, nous repérons une autre parenthèse toujours au sujet de l'Abbé. La parenthèse «(claire) » n'apporte pas un grand changement dans le sens de la phrase, elle a été ajoutée probablement pour établir une sorte de symétrie, puisqu'une autre parenthèse la précède au début de la phrase : « Je ne tentais même pas de me situer par rapport à mon passé (conscient) et ne m'interrogeais pas davantage sur le sens de ma relation [à l'Abbé] < claire > < à l'Abbé >. » (f. 89-90). Toujours le désir de l'auteur d'équilibrer ses phrases afin de les rendre plus harmonieuses, plus rythmées, plus fluides et ici d'associer le désir de clarté à celui de conscience, tous deux inaccessibles au novice, qui sera bientôt rejeté et invité à habiter la nuit. Claude Louis-Combet souligne, dans une autre parenthèse, l'unicité des Bithyniennes dans leur amour, leur plaisir, leur vie comme dans leur rapport à Dieu :

La tradition rapporte aussi – mais dans la vacance de sa mémoire – qu'au plus haut de l'amour et comme d'autres, un cri, les Bithyniennes poussaient un mot, jailli, vif, de joie clamée, un mot unique et définitif portant en son incandescence tou[ill.] < t > ce qui peut être dit de l'essence [de l'amour] < (non composite mais une) > de l'amour, du plaisir, de la femme, de la vie, de l'éternité, de Dieu [...]. (f. 138 bis (1))⁵³.

⁵³ Dans le folio 98 du dossier des « Pensées détachées » (Annexes III), Louis-Combet note quelques lignes sur ce mot que prononçaient les Bithyniennes. L'auteur jette des idées, dans des séquences de phrases séparées par des tirets comme des mots séparés par des points, mais nous pouvons retenir déjà l'idée d'un mot prononcé par les Bithyniennes. Le terme « mot » est répété trois fois dans ce folio, les adjectifs « unique » et « définitif » séparés dans le folio des « Pensées Détachées » sont réunis dans le ms. « Le mot né de la joie clamée » se transforme en « mot jailli, vif de joie clamée » dans la version finale. L'idée de « l'essence d'amour » est déjà présente dans le folio préparatoire et se traduit, dans le ms, par une phrase savamment construite qui regroupe presque tous les éléments de la pensée détachée mais qui est reformulée avec un langage et un style élaboré.

L'auteur déplace « de l'amour » pour introduire « non composite mais une » qui dit le caractère exceptionnel de ce peuple. Cette description annonce déjà la vie de Marina dans son rapport unique avec l'amour, le plaisir et Dieu, cet être rare, charnel et spirituel en même temps, recueilli dans sa chair et son silence. Quand Salomé attribue à Marinus un enfant qu'elle a eu avec un autre homme, le moine Marinus ne prononce aucun mot. En effet, les Bithyniennes sont un peuple mystique, d'où la vocation et prédestination de Marina à cette vie d'ascèse et de mortification⁵⁴.

Un autre mode de transfert consiste à introduire un mot ou une expression nécessaire à la compréhension de la phrase. Par exemple, l'auteur élimine « et ne pouvais » et le reprend plus loin après avoir inséré « j'étais légion » insistant ainsi sur la multiplicité du narrateur surtout que le segment rajouté l'est juste après « j'étais multiple » :

Je dus me l'avouer (je me l'avouais encore, ce jour premier et dernier où, tandis qu'ayant coupé l'ombilical cordon de l'espérance qui me retenait à Dieu, l'Abbé me demandait ce que j'allais devenir, je me trouvais sans réponse), j'étais multiple, [et ne pouvais] < j'étais légion > < et ne pouvais > continuer à dire je que par la force d'habitude d'une parole se déroulant mécaniquement dans le vide. (f. 50).

L'impossibilité de la fusion avec l'Abbé provoque la déchirure du narrateur et peut-être aussi sa damnation. L'être qui est « légion », c'est le diable bien entendu, celui qui ne peut prétendre aspirer à aucune unité originelle. Le narrateur n'est plus dès lors un être consistant, le « je » est dissocié. Le narrateur, durant le tout premier chapitre de *MM*, a tenté de faire fusionner son être masculin et son être féminin, rêvant de devenir femme, de s'unir à l'Abbé pour former le primitif androgyne. C'est une image qu'utilise souvent Claude Louis-Combet pour matérialiser l'idéal moniste, lui qui précisément, dans l'épigraphe de sa mythobiographie, salue ce qu'il doit aux philosophies de l'Absolu. La fracture, la dissociation étant consumée avec le Père, c'est-à-dire avec la figure de Dieu, il ne reste au novice qu'à replonger dans les errances de la dualité, qu'il accentue (« multiple », « légion ») pour bien signifier l'éclatement de l'être et de la conscience, son éparpillement. Le mot « dissociation » peut interrompre l'agencement d'une phrase pour

⁵⁴ A ce sujet, nous retrouvons, dans le folio 94 des « Pensées détachées » (Annexes III), ces deux phrases : « – La sensualité des bithyniennes. Leur sens du péché. Leur mysticisme » et la deuxième : « Et puis ils reviennent au bercail mais ils ne racontent pas leurs aventures. Ils sont à peu près complètement muets, perdus dans le rêve. Le silence est écrasant en Bithynie ».

témoigner de ce sentiment de division, de scission intérieure : « En réalité – et il n'était pas dupe – je ne me confiais à lui que parce que, dès ce moment, je n'avais plus rien à lui dire, trop loin déjà sur la voie de la négation, [et de la rupture] < de la dissociation > < et de la rupture > » (f. 71). Cette thématique de dissociation, de négation et de rupture hante le narrateur rêvant d'accéder à la totalité et à l'unité que lui présente la figure de l'Androgyne, vers laquelle il tend en racontant la vie de la sainte, mais qu'il n'atteindra pas.

Ailleurs, l'auteur rajoute le verbe « prier » comme s'il voulait souligner que, pendant ses nuits, les deux activités de l'Abbé résident dans la prière et le sommeil ici confondus dans une sorte d'endormissement de la prière qui perd alors sa vocation : « D'une nuit à l'autre, pendant qu'il [dormait] < priait > < ou dormait >, enclos dans la justice de son cœur et dans sa chasteté, moi, je m'avançais, sans faire un pas, vers un singulier Noël. » (f. 80). Un autre transfert, en rapport avec la prière est relevé au folio 183. Louis-Combet, relatant la vie d'Eugène, père de Marina, dans le monastère de Maria Glykophilousa, montre que cette existence est faite de travaux mais rectifie immédiatement et introduit la « prière » qui est l'élément fondamental de la vie monastique de cette thébaïde : « Dans la suite insécable du temps, comme se déroulaient les saisons, la vie de Frère Eugène fut toute de [travaux] < prière > < et d'obscurs travaux >. »⁵⁵ Ici, le transfert et l'ajout ont pour but de mettre en avant l'activité de la prière, la recherche de l'être, et de placer au second plan les traditionnels travaux monacaux qui sont une intrusion dans la contingence. Marina, tissera des paniers, assise près du puits et ces « obscurs travaux » seront comme ceux de son père, une façon de se laisser aller plus entièrement à la prière, qui nourrit la moniale.

Ailleurs, l'écrivain transfère la phrase : « Ce n'est pas un moment tragique. » pour rajouter une autre phrase : « il n'y a ni cris ni sanglots. » (f. 144). En effet, ce déplacement prépare en quelque sorte la phrase qui va suivre. Au lieu d'avancer directement l'absence du tragique dans la mort d'Irène, la mère de Marina, l'écrivain préfère la suggérer par le manque des cris et des sanglots, donc par l'absence de tout chagrin et émotion. Un autre transfert concernant la mort d'Irène est effectué au folio 146. Cette fois-ci, l'auteur décrit le corps d'Irène et supprime « voix » pour introduire « mouvement » puis le reprend après l'ajout. Cette modification dénote la mort par l'absence de tout signe de vie : « Telle est Irène, désormais et à jamais sans regard et

⁵⁵ Il s'agit de la prière du cœur que nous allons étudier dans la suite de notre travail (dossier des « Sources » de *MM*) et à laquelle Louis-Combet accordera une attention particulière à travers les nombreuses prises de notes que nous avons retrouvées.

sans [voix] < mouvement > et sans < voix > [...]. » Inanimée, la mère morte est le signal pour Marina qu'elle peut à son tour partir, dans cette demi-mort à laquelle la voue son père. L'ajout a permis ici un rythme ternaire, musical, qui éternise le sentiment qu'a rejoint la mère, et que la fille suivra.

Ailleurs encore, l'écrivain souligne la différence entre la nature disjointe du narrateur et celle parfaite de l'hermaphrodite : « En même temps, [je songeais à la beauté] et par opposition à [ma famine] < ma nature famélique et disjointe >, < je songeais à la beauté de l'hermaphrodite antique >, à cette perfection formelle qui alliait en elle la puissance virile à la grâce, à la douceur et à la généreuse fécondité de la femme; [...]. » (f. 327-328). Il avoue sa fascination devant la beauté formelle de l'hermaphrodite⁵⁶, figure idéale de l'androgynie, pour n'en insister que mieux sur sa propre imperfection.

A ce moment de notre démonstration, nous constatons que les ratures de *MM* sont limitées la plupart du temps à des mots ou à des expressions, rarement à des phrases et jamais à des paragraphes. Le texte est écrit d'un souffle, le premier jet est conservé, presque intact. Néanmoins, nous verrons dans la seconde partie que Claude Louis-Combet a quand même été parfois soumis aux contraintes de la réécriture et a conservé quelques brouillons, premier état d'un texte abandonné, qui ne l'a pas satisfait. Mais l'ensemble du ms est extraordinairement net. L'essentiel est déjà sur les papiers et les ratures ne sont finalement que des retouches qui enrichissent le texte, sans fondamentalement le modifier. Pourtant, ces petits changements sont porteurs de signification. A travers eux, nous assistons à l'émergence des thèmes majeurs de la mythobiographie, l'indigence d'être, la quête de l'être parfait, l'androgynie, la fascination devant l'image de la sainte bithynienne qui représente la complétude originelle, la fascination pour la figure paternelle dans la personne de l'Abbé, l'emprise de la mère et la nostalgie de l'unité prénatale. Par ailleurs, ces ratures révèlent le soin que Louis-Combet accorde à son style. Il est à la recherche d'un style épuré respectant profondément la langue française, la scrutant et l'éprouvant dans l'ampleur d'une phrase lyrique, ce qui assure à la mythobiographie une densité poétique.

Notre dernier chapitre, contrairement aux deux précédents, ne se réserve pas seulement à l'analyse du ms. Cette fois-ci, la version originale et la version publiée sont confrontées.

⁵⁶ Le dossier des « Sources » révèle l'attention de l'auteur pour l'hermaphrodite à travers la lecture de l'ouvrage de Marie Delcourt *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique*.

1.3 CONFRONTATION DU MANUSCRIT AVEC LES DEUX ÉDITIONS PUBLIÉES DE *MARINUS ET MARINA* (1979, 2003)

L'étude du ms dans sa matérialité comme dans ses ratures nous mène enfin à une confrontation entre l'état autographe et les versions publiées. Le texte a été édité deux fois ; la première fois chez Flammarion en 1979, et la deuxième chez José Corti en 2003⁵⁷. Nous procédons, dans notre troisième chapitre d'abord à la comparaison des deux éditions, et ensuite à celle du texte autographe et de l'imprimé. C'est une démarche qui en soi peut paraître surprenante, mais le repérage de quelques légères modifications nous y a engagé néanmoins, même si la démarche génétique est ici poussée dans ses limites, ne s'occupant plus uniquement des pré-textes (notes, brouillons) ou de l'autographe, mais également de l'après-texte (les remaniements mineurs entre l'autographe destiné à la publication et les deux textes imprimés).

1.3.1 Comparaison des deux éditions

Malgré les petits changements relevés entre les deux éditions, le texte de la mythobiographie est resté intact. Une fois le texte rédigé d'un seul souffle, l'auteur ne touche plus à son écrit. Il a réédité son ouvrage sous la demande de l'éditeur Corti (*MM* étant chez Flammarion) et non pour modifier ou changer son texte. Néanmoins, des différences sont à noter dans le paratexte, dans le remaniement de la quatrième de couverture comme dans la postface.

1.3.1.1 La mention générique « roman » de 1979

Chez Flammarion, la mention générique « roman » figure sur la première page de couverture (Illustration n°24). La réédition Corti ne mentionne plus cette indication générique

⁵⁷ La maison Flammarion a cédé ses droits à Corti gracieusement, et a permis à l'éditeur qui suit Claude Louis-Combet avec beaucoup d'attention et même d'amitié d'offrir des publications nouvelles des éditions épuisées. Corti a réédité trois textes épuisés chez Flammarion *Infernaux Paluds*, *Voyage au centre de la ville* et *Mère des Croyants*, en 2009 dans un même volume.

(Illustration n°25) pas plus qu'elle ne mentionne celle de « mythobiographie ». Cette mention générique est par contre nuancée dans le « prière d'insérer » du ms où Louis-Combet signale la présence de ce qu'il appelle « mythobiographie » sans la nommer directement :

[...] A quoi tente (vainement ?) d'échapper le narrateur, en s'efforçant de [revivre] < retrouver > les racines mythiques de sa biographie. La légende, avec tout ce qu'elle met en jeu de rêve et de rêverie, de fantasmes et de fantasmagories, s'ouvre alors comme le miroir de l'intériorité dont l'histoire ne saurait être que le lieu des retombées prosaïques, insignifiantes.

Le concept de mythobiographie a été théorisé après 1979 par Claude Louis-Combet, notamment en 1997 dans un article intitulé « Le recours aux mythes et l'hagiographie perverse », confié à la *Revue des Sciences Humaines* :

Dans l'idée de mythobiographie il faut élever à la hauteur d'un principe l'identification du narrateur au personnage dont il revisite la destinée onirique, fantasmatique, mythologique, en sorte que le personnage de légende s'impose et est traité comme le Double du narrateur – et ce Double est toujours le féminin du masculin. Et le mythe, la légende, voire même les sources historiques, [...], comme ce fut le cas avec Antoinette Bourignon, fonctionnent comme un complexe jeu de miroirs dans lequel le narrateur, impliqué dans son récit, dessine peu à peu, et reconnaît sinon sa face du moins la zone d'ombre dans laquelle celle-ci tient son refuge. En cette manière, la vocation autobiographique n'est aucunement trahie. Elle est seulement déplacée. Délaissant le canton d'histoire que le temps lui a assigné, elle s'investit entièrement en un territoire d'imaginaire collectif comme au lieu proprement dit de ses racines.⁵⁸

En 2003 Corti demande à Louis-Combet une postface « *Du fond de l'ambiguïté, j'ai crié vers toi, Seigneur* », que l'écrivain compose sans relire son texte de 1979. Cette postface peut à bon droit figurer comme un testament littéraire et poétique de Claude Louis-Combet sur la mythobiographie, qu'il n'a cessé de théoriser dans les années 1990-2000, au moment d'écrire *L'Âge de Rose* ou *Les Errances Druon*. Cette postface de 2003 sert donc de conclusion à la définition de la mythobiographie par son créateur :

[...] Texte de fiction, inspiré d'une biographie légendaire ou mythologique, laquelle sert de révélateur à l'existence historique du narrateur, ou scripteur, ou homme de texte, dès lors aspiré autant qu'inspiré par le récit et tenu de s'y introduire et de s'y confronter comme personnage de

⁵⁸ Claude Louis-Combet, « Le recours aux mythes et l'hagiographie perverse », in *Revue des Sciences Humaines*, n° 246, textes réunis par José-Laure Durrande, avril-juin, 1997, p. 85-86.

roman, mais aussi comme témoin, sans perdre de vue, toutefois, qu'il est le maître de l'œuvre et en détient l'entière responsabilité esthétique. (p. 389-390.)⁵⁹

Il se peut aussi que Louis-Combet lui-même n'ait pas souhaité insérer le mot « mythobiographie » sur la couverture de Corti parce qu'il refuse effectivement de la considérer comme un nouveau genre littéraire : « [...], mythobiographie ne désigne pas un genre littéraire, un nouveau nouveau roman. C'est une expérience intérieure. »⁶⁰ Nous savons que l'auteur n'apprécie pas de s'engager dans les écoles, les courants. Modestie donc plus que frilosité.

1.3.1.2 La postface de 2003

La postface constitue une différence majeure entre l'édition Flammarion et la réédition Corti. Elle contient plusieurs éléments importants qui renseignent le lecteur sur plusieurs points fondamentaux de la mythobiographie. Louis-Combet explique le motif et l'origine de son projet. En effet, la découverte de la légende de sainte Marine inspire l'auteur :

Jamais je n'ai éprouvé aussi impérieusement la nécessité de recourir à l'écriture que dans l'instant où découvrant, par pur hasard de lecture, quelques lignes qui résumaient la légende de sainte Marina, j'ai compris soudain que cette vieille trame romanesque et hagiographique des premiers temps chrétiens m'offrait, avec ses ombres et ses lumières, l'écran de projection pour l'histoire mêlée de mon cœur. (p. 389).

Le mythe est « l'illumination intellectuelle » (p. 390) qui incite l'écrivain à élaborer un ouvrage où son histoire individuelle se combine avec le modèle légendaire. Relevons cette image intéressante de « l'écran », du jeu « ombres et lumières » qui évoque la peinture du clair-obscur pour laquelle le romancier a tant d'attrait. Le roman n'est plus perçu, vingt cinq ans après, que comme un tableau qui va savoir faire jouer les contrastes dont l'auteur se dit plein. Par ailleurs Louis-Combet découvre, à travers l'histoire de la sainte, que la figure de l'Androgyne joue un rôle éminent dans sa vie intérieure : « J'ai compris que la figure de l'Androgyne qui m'avait atteint, vingt ans plus tôt, à la lecture du *Banquet* de Platon, était autre chose qu'un oripeau archéologique ou décadent, mais qu'elle formait plutôt l'horizon de l'âme psychique vers le centre duquel tous les désirs se pressent. » (p. 390). En outre, cette postface revient sur la poétique de la mythobiographie et en définit les missions, au demeurant toutes tournées vers l'instance

⁵⁹ Tous les exemples de *MM* sont extraits du roman réédité chez José Corti en 2003.

⁶⁰ *Ecrire de langue morte, op. cit.*, p. 44.

auctoriale. Elle signale l'importance de l'écriture dans sa quête de l'unité originelle. L'écriture est le moyen de rejoindre sa part féminine ou l'essence féminine de son être. « L'écriture était la méthode par laquelle s'opérait cette mutation. » (p. 390). De plus, elle est considérée comme un événement crucial dans la carrière de l'écrivain : « La rédaction de *Marinus et Marina* m'apparaît, à vingt-cinq ans de là, comme un moment charnière dans mon parcours d'écrivain et dans mon développement intérieur [...]. » (p. 391). Elle permet davantage à l'auteur de retourner à la lecture des auteurs spirituels qu'il a abordée pendant les années de sa formation religieuse et de les apprécier beaucoup plus que par le passé, pour leur faculté d'être poétiques, excessifs. Le merveilleux chrétien l'impressionne beaucoup plus encore que le merveilleux païen :

Marinus et Marina m'amena à redécouvrir la spiritualité des Pères du désert dont je n'avais aperçu jadis, que les aspects pittoresques et les provocations intempestives. Je subis très fortement la séduction des récits hagiographiques. Je voyais et continue à voir, en eux, un réservoir inépuisable de situations extraordinaires, de comportements extravagants, d'émotions et de sentiments excessifs – bref, le refuge, le dernier refuge peut-être, le moins exploité, de *l'existence poétique*, proche souvent de la folie et de la subversion des valeurs socialement admises : un luxe d'expressions de la vie, dont les Surréalistes, bornés d'anticléricalisme, n'avaient rien soupçonné. (p. 391).

Ce passage propose une définition des mécanismes de cette mythobiographie. En effet, Louis-Combet précise que les chapitres s'alternent entre le récit autobiographique du narrateur et le récit légendaire de la jeune Bithynienne :

Le récit tiré de cette étrange expérience d'identification indéfiniment approchée et voisine de la dépersonnalisation s'est construit, de façon très empirique et purement intuitive, par alternance de chapitres consacrés les uns aux données (revisitées) de la légende, les autres aux réminiscences autobiographiques (réévaluées) du narrateur. Fondamentalement, ce sont deux histoires qui se répliquent en vis-à-vis, à quinze siècles de distance. (p. 391-392).

La postface de 2003 semble donc un guide de lecture destiné au lecteur. Louis-Combet avoue par ailleurs que ce schéma lui a été inspiré par *Là-Bas* de Huysmans⁶¹. La postface se révèle effectivement comme une sorte d'éclaircissement du texte, de sa poétique et de ses missions. La

⁶¹ Le roman de Huysmans est un récit alternatif. Il est découpé en chapitres. Chaque chapitre est consacré à un sujet. En réalité le roman est partagé entre deux récits, celui du narrateur-romancier Durtal avec ses amis ou avec son amante Mme de Chantelouve et celui consacré à Gilles de Rais, ce seigneur médiéval, lui-même personnage d'un roman que Durtal compose. Par exemple, le chapitre IV se réserve à Gilles De Rais et le chapitre V entame une discussion de Durtal avec ses amis sur le satanisme.

légende bithynienne est une sorte de projection du premier récit, celui du narrateur. La double identité de Marinus-Marina fascine l'écrivain toujours à la recherche de la complétude originelle. Un tel paratexte, absent de l'édition de 1979, sert donc de clés de lecture pour le lecteur pour la critique, qui y saisit la vocation esthétique du romancier comme la vocation picturale du roman.

1.3.1.3 Remaniement du « Texte pour la couverture »

Pour la réédition de 2003, Claude Louis-Combet a désiré apporter quelques légers changements dans le « texte pour la couverture ». Corti qui publie Claude Louis-Combet depuis trois décennies, n'a plus besoin de le présenter, et la notice biographique qui était présente en 1979 disparaît presque naturellement :

Claude Louis-Combet, né en 1932 à Lyon, a déjà publié aux éditions Flammarion quatre romans ou récits dont TSÉ-TSÉ (1972), VOYAGE AU CENTRE DE LA VILLE (1974) et un recueil d'essais : L'ENFANCE DU VERBE (1976). Il est également le traducteur d'œuvres d'Erik Erikson et d'Otto Rank.

Le deuxième changement consiste à modifier la phrase suivante : « Après sa mort, l'Église la canonisa sous le nom masculin de Marinus. » qui se transforme en 2003 en : « Après sa mort, l'Église la canonisa et elle fut honorée indistinctement ici sous le nom masculin de Marinus et là, sous le féminin de Marina. » Les mots soulignés n'apparaissent pas dans la quatrième de couverture en 1979, ni dans l'état ms. Ce léger changement a pour fonction d'insister sur la double nature de la sainte et lui restitue sa double identité masculine et féminine, là où le texte de 1979 ne mentionnait que le côté masculin et négligeait la féminité de Marina. En outre, la version de 2003 valorise Marina en employant le mot « honorée », et en l'honorant non seulement dans le monastère d'hommes mais aussi dans son pays natal, la Bithynie. En effet, «ici» désigne le « monastère d'hommes » et « là » désigne « la Bithynie chrétienne ».

Les rares changements ont donc pour fonction essentielle d'insister sur l'androgynie de la sainte, mettant l'accent sur la problématique qui traverse l'œuvre de Claude Louis-Combet.

1.3.2 Confrontation du manuscrit et de l'imprimé

Après la comparaison des deux versions imprimées de *MM*, nous nous consacrons à la confrontation du ms avec le livre publié. Les différences entre la version autographe et la version imprimée sont ténues. Le « prière d'insérer » est abandonné⁶² et quelques corrections ont été effectuées sur la première épreuve, notamment des corrections de fautes d'orthographe, des corrections d'usage et de temps, des suppressions, des additions, des substitutions et même des remaniements formels au niveau de la ponctuation. C'est dire si le ms autographe que Claude Louis-Combet a confié aux éditions Flammarion a quand même subi quelques légères altérations, ce qui nous conduit à conclure que le ms autographe dont le centre Jacques-petit détient la copie numérique n'a pas servi de « Bon à tirer ». Les derniers remords de l'écrivain que nous relevons aussi sont ceux qui ont été notés sur le Bon à tirer, qui a dû rester la propriété de Flammarion (ou qui a peut-être été détruit).

1.3.2.1 Suppression du « prière d'insérer »

Le « prière d'insérer » couvre deux folios au début du ms juste après le « texte pour la couverture ». La première page n'est pas numérotée, sur la seconde apparaît le chiffre 2. Le « prière d'insérer » est composé de trois phrases. La première phrase est une phrase interrogative directe où l'écrivain introduit la problématique de sa mythobiographie sous forme de question :

Comment une pieuse et naïve légende, écrite au V^e siècle de notre ère, à des fins d'édification spirituelle, peut-elle provoquer son traducteur, au point de l'amener à s'exprimer lui-même sur les aspects fondamentaux de sa propre expérience intérieure : interrogation sur l'identité, ambiguïté du masculin et du féminin, malédiction paternelle, séduction maternelle, pesanteur du péché, inépuisable contradiction du temps et de l'éternité ?

La deuxième phrase est une autre interrogation indirecte où l'auteur expose le fil directeur de la mythobiographie : « [...] Á quoi tente d'échapper le narrateur, en s'efforçant de [revivre] <retrouver> les racines mythiques de sa biographie. » La troisième phrase définit la légende comme étant le « miroir de l'intériorité » du narrateur. Par conséquent, le « prière d'insérer » éclaire la mythobiographie et aiguise la curiosité du lecteur qui, avant même d'entreprendre la

⁶² Sans doute fut-ce un choix éditorial.

lecture, peut déjà méditer sur ses thèmes fondateurs. Il faut avouer que la postface présente dans la réédition Corti reprend, mais moins nettement l'initial « prière d'insérer » en insistant sur les éléments de poétique que sur les grandes problématiques. Nous saisissons la présence des mêmes idées, parfois formulées dans les mêmes termes. Le mot « fantasmes » du ms est repris à la première page de la postface (p. 389). Les « aspects fondamentaux de sa propre expérience intérieure » se transforment en « ses axes dynamiques fondamentaux » (*Ibid.*). L'« ambiguïté du masculin et du féminin » est reprise sous la forme de l'« essence féminine » (p. 390) et « la virilité » (*ibid.*). « Au rêve d'unité et de totalité de l'Androgyne » répond « la figure de l'Androgyne » (*ibid.*) du *Banquet* de Platon. L'expression « les racines mythiques de sa biographie » se traduisent par la « biographie légendaire ou mythologique » (p. 389). Les mêmes idées sont donc reformulées en 79 et 2003, entre la prière d'insérer abandonnée par Flammarion et la postface demandée par Corti. A la fin de sa dernière mythobiographie *Les Errances Druon* éditée chez Corti, nous retrouvons également un appendice⁶³ de même nature.

La version publiée se différencie de l'état autographe à travers quelques corrections au sein du texte lui-même, corrections qui sont intervenues au moment de la lecture des épreuves, corrections qui ne peuvent qu'être mineures.

1.3.2.2 Corrections sur le jeu d'épreuves

Les deux éditions, celle de l'éditeur Flammarion et celle de l'éditeur Corti sont naturellement identiques, Claude Louis-Combet n'ayant pas fait le choix de se relire, d'augmenter, de revoir son texte. Mais pour autant, nous constatons quelques légères différences entre le ms autographe et la première version imprimée, ce qui nous permet de deviner comme nous l'avons dit ce que furent les premières épreuves⁶⁴, dont évidemment il n'y a plus trace. Ce travail trouve son intérêt en nous apportant une nouvelle preuve du soin que Louis-Combet

⁶³ L'appendice des *Errances Druon* est consacré à relater les événements qui suivent la mort du saint et rend hommage aux Petits Bollandistes alors que celui de *MM* est plus développé et plus révélateur du cheminement spirituel du romancier. Dans la postface de sa première mythobiographie, Louis-Combet évoque la source et le mécanisme de l'ouvrage mais révèle aussi des aspects importants de son parcours d'écrivain. L'appendice des *Errances Druon* est une sorte de conclusion et n'aborde ni le schéma de l'ouvrage ni les sentiments de l'auteur ni le rôle de l'écriture. Il répond juste à la curiosité du lecteur en racontant la suite de la mort du saint.

⁶⁴ « Certains écrivains n'interviennent pratiquement plus à ce stade ; c'est le cas de Flaubert, par exemple, qui n'agit que très peu sur les épreuves d'imprimeur (une fois typographié, le texte lui paraît figé). D'autres écrivains, au contraire, en font l'occasion de profonds remaniements en passant une convention particulière avec l'imprimeur. C'est le cas de Balzac, chez qui de manière tout à fait originale, la quasi-totalité du travail rédactionnel décrit dans les phases précédentes se condense à ce stade pré-éditorial. » (cf. *La Génétique des textes*, op. cit., p. 47).

marque à l'égard de la langue, qu'il répute la plus nette et la plus irréprochable possible. Nous avons choisi de comparer le ms avec l'édition de 2003, donc tous les exemples de la version publiée sont prélevés dans le texte de Corti (identique en tous points pour ce qui est du texte, et non du paratexte, à celui de Flammarion).

Nous examinerons d'abord les rares fautes d'orthographe du ms autographe. Au folio 28, « couleur-limite » est corrigée par « couleur limite » (p. 22). De même, au folio 234, l'« archipassé » du ms se transforme en « archipassé » (p. 149) dans l'imprimé. Le même cas se répète avec « leit-motive », au folio 241, qui est corrigé par « leitmotive » (p. 153) dans le texte final tandis que Louis-Combet rajoute des traits d'union à « laissé pour compte » (f. 350), qui devient, dans la version publiée, « laissés-pour-compte » (p. 214). Par ailleurs, l'auteur écrit « paraît » dans le ms (f. 154) et le corrige à la page 101. De même, l'« envoutante » (f. 195) est restituée pour devenir « envoûtante » (p. 127). Le mot « rènes » (f. 441) est remplacé par « rênes » (p. 261). Le mot « ankylosée » (p. 350) était mal orthographié au folio 614 : « enkylosée ». Ajoutons que Claude Louis-Combet oublie la majuscule à « bithyniennes » (f. 138) et rectifie par « Bithyniennes » (p. 91). Les fautes d'orthographe sont très souvent des fautes d'inattention. De même, une légère incorrection en écrivant « Mer noire » (f. 396), qui est bien corrigée dans la version finale par « mer Noire » (p. 238). Dans le même ordre d'idées notons que « Douleur » (f. 300) est remplacée par « douleur » (p. 186). Inversement, Claude Louis-Combet substitue « Abbaye » (p. 258) à « abbaye » (f. 435). « Abbaye » est déjà écrit avec un « A » (f. 538), il y a donc ici un effet d'harmonisation. L'écrivain maintient néanmoins des majuscules pour certains lieux, la plus notable était à « le Désert » (p. 130), pour en traduire la symbolique spirituelle, le désert qui sépare le bord de la mer heureux et sensuel où la jeune fille est née et la thébaïde où elle se travestit n'est pas simplement une étendue aride, mais symbolise un désert spirituel, une vacance, un vide de l'être, qu'il faut traverser pour se rencontrer dans son essence.

Lors de la relecture du jeu d'épreuves, d'autres fautes émaillent dans le ms mais n'échappent pas à la vigilance de l'auteur. Par exemple, Louis-Combet modifie le titre « Des Noms Divins (VI) », (f. 171), en éliminant le chiffre romain et en le rédigeant en minuscule : « *Des noms divins* » (p. 112). L'écrivain mentionne un livre de Denys l'Aréopagite⁶⁵, cet auteur mystique dont la lecture lui a beaucoup apporté. La version imprimée supprime la mention du

⁶⁵ Denys l'Aréopagite est un auteur mystique du V^e siècle qui a inspiré Louis-Combet dans *MM*. D'ailleurs nous retrouvons des notes documentaires sur cet auteur et son ouvrage *De la théologie mystique* dans le dossier des « Sources ». Denys l'Aréopagite est celui qui a donné à la mystique sa forme et son développement.

chapitre, car ce n'est pas partie de cette œuvre, mais toute cette œuvre qui a inspiré l'écrivain. Le titre « Laocoon », (f. 313) sera noté « *Laokoon* » (p. 194) par l'auteur qui ne cherche pas à transcrire dans sa forme française le titre de l'ouvrage allemand de Lessing. Le titre original préféré à sa version française dénote le souci de Claude Louis-Combet d'aller toujours vers la plus parfaite correction et précision. Par ailleurs, Claude Louis-Combet a choisi postérieurement de souligner l'expression « cour intérieure » aux deux folios 219 et 685. Dans la version imprimée « cour intérieure » apparaît toujours avec le soulignement ; cette valorisation symbolise l'intériorité du narrateur souffrant d'une crise d'identité tout au long de son récit. Un autre exemple semblable s'impose aux yeux du lecteur quand il réalise que les deux expressions « le moindre pas en avant » et « en avant » (f. 237) ne sont pas soulignées alors qu'elles le seront dans l'imprimé : « Accéder au sentiment permanent (et inépuisable) de l'inépaisseur, de l'inexistence, de l'absence à soi par delà l'absence aux choses et aux autres, cela ne constitue pas le moindre pas *en avant*. Car il n'y a rien *en avant*. » (p. 151). Cette répétition souligne le piétinement du narrateur et l'impossibilité d'atteindre son but, l'élan est brisé. Sa quête n'aboutira pas : la mythobiographie est marquée par l'échec de son expérience intérieure.

D'autres corrections sont de nature différente. Claude Louis-Combet préfère au mot « suspens » dans « l'infini suspens des myriades stellaires » (f. 300) « suspendu » (p. 186). L'auteur a voulu probablement écrire « en suspens » dans le texte autographe et a rectifié dans la version finale en le remplaçant par « suspendu » qu'il trouve plus élégant. En outre, « le plaisir-sans-Dieu » fait son apparition dans le texte alors que le narrateur parlait ailleurs du « plaisir-en-Dieu » (ff. 18, 21, 22, 23, 122, etc.). Il s'agit probablement d'une faute d'inattention dont l'auteur se rend compte et corrige sur l'épreuve ou d'un remords sur ce jeu de mot finalement abandonné. Cette expression oxymorique révèle le lien exploré par les mystiques entre le plaisir et la foi. La jouissance s'établit au sein même de la religion. Cette expérience est néanmoins vouée à l'échec par l'anathème de l'Abbé qui rejette le plaisir-en-Dieu le considérant comme impropre à son ordre. Ce qui se joue ici, dans la confrontation du novice (bientôt s'identifiant à la sainte du désert) et de l'Abbé, c'est le mysticisme qui souvent n'a pas été compris ou accepté par l'Église.

Nous avons repéré d'autres changements se caractérisant par la suppression d'un ou de plusieurs mots dans une phrase. Claude Louis-Combet peut décider de changer la phrase en supprimant un segment ou un terme. Au folio 239, il rédige un « de » surnuméraire : « celle de

de la totale démission de moi-même », d'où la suppression attendue à la suite d'une relecture attentive. A la page 210 de l'édition Corti, il élimine la parenthèse d'une phrase initialement présente dans le texte autographe : « Or jamais – je l'avoue dans ma fatigue des livres, depuis si longtemps que le temps passe – je n'ai trouvé ailleurs qu'en moi-même l'image de ce que j'ai vécu, au moins une fois dans ma vie : l'alliance extrême et comme l'unité du charnel (sexuel) et d'une exigence spirituelle irréductible. » (f. 343-344). Dans la version définitive, Louis-Combet choisit de supprimer « (sexuel) », peut être parce que ce terme trop proche du « charnel » déjà présent dans la phrase, pouvait revêtir un caractère trop cru et de toute façon légèrement redondant. Ces ajustements se situent dans le cadre d'un désir de perfectionnement, Louis-Combet essayant de combler les lacunes et d'ajuster les rares imperfections du ms pour aboutir à un texte qui se donne dans la permanence et la netteté de la langue. C'est le cas encore pour ce changement : « elles durcirent, épaissirent, se tannèrent en quelque sorte, dans les rapports de force qui les lièrent aux choses et dans la rigueur toute fruste des saisons. » (f. 365) se transforme en : « elles durcirent, épaissirent, se tannèrent dans les rapports de force qui les lièrent aux choses et dans la rigueur toute fruste des saisons » (p. 223), qui signale la suppression de « en quelque sorte ». Cette élimination est régie par la musicalité de la phrase ; elle permet de la lire d'une manière plus fluide à travers la continuité du son « ère » dans « tannèrent » et « lièrent ». Ailleurs, nous constatons que la suppression du déictique « ici » dans : « [...] je me souviens qu'ici, comme mes mains agrippées à ma robe en déchiraient déjà la couture, la voix de l'Abbé retentit. » (f. 122), est effectuée parce que le récit se déroule au passé alors que le déictique désigne le lieu où se trouve le narrateur au moment du souvenir, ce qui crée une erreur d'énonciation. La phrase semble plus logique après le changement : « [...] je me souviens, comme mes mains agrippées à ma robe en déchiraient déjà la couture, la voix de l'Abbé retentit. » (p. 81). Claude Louis-Combet reste fidèle à sa volonté d'éliminer dans son récit toutes les marques d'un encodage dans un temps ou un lieu précis. Il répute la nature intemporelle de son récit, inscrit dans le légendaire et l'imaginaire collectif, qui ne doit pas tolérer tout ce qui relève de l'anecdote et du réalisme.

Ailleurs, Louis-Combet élimine, sans porter atteinte à la signification, dans le texte publié, « l'ordre » dans « [...] les liens qui l'attachaient à l'ordre des choses fluides [...] », (f. 163), pour choisir la phrase suivante : « Si maintenant Eugène allait vers une plus grande sécheresse et vers une lumière plus aiguë, c'était parce qu'il avait, avec la mort d'Irène, rompu brusquement les liens

qui l'attachaient à des choses fluides, douces, rythmiques, obscures jusqu'en leur transparence. » (p. 107). A la page 138 de l'édition de 2003, l'écrivain renonce à l'une des deux prépositions «sur», la seconde, répétée deux fois dans le ms (f. 214) : « J'ai lu maintes pages sur les visions des saints et sur les hallucinations des fous ». Cette suppression se situe dans le cadre de l'écriture louis-combétienne qui ne tolère pas les redites, et qui se veut une écriture du ressassement sans répétition, tour de force qui n'est possible que par le raffinement de style, et des relectures attentives y compris au moment des épreuves confiées par l'éditeur. Nous trouvons une ultime suppression sur le folio 360 (p. 220). L'auteur abandonne « en un sens » dans : « En un sens, il était facile de demander si l'attrait exercé par le Désert, parmi toute l'imagerie des rêves, représentait, en [lui-même] < soi >, un signe évident de vocation religieuse. »

Jusqu'ici, nous avons surtout rencontré des corrections d'usage, un seul ajout semble avoir été fait à la lecture des premières épreuves si on confronte le ms et la version imprimée. Claude Louis-Combet rajoute « à moi » (p. 24), absent dans l'autographe. La phrase originelle était : « Il ne m'imposait rien (tout en s'imposant lui-même, au-delà de toute limite) (f. 30) et deviendra : « Il ne m'imposait rien (tout en s'imposant, lui-même, à moi au-delà de toute limite). » (p. 23-24). L'ajout éclaire la phrase et lève toute ambiguïté, précisant que c'est le narrateur qui pressent le poids de la figure imposante de l'Abbé dans laquelle il fonde l'espoir de reconquérir l'unité originelle. Le narrateur aspire à devenir le double féminin du religieux. Mais l'impossibilité de coïncider avec ce dernier marque pour lui l'impossibilité de rejoindre sa part féminine, à l'orée du roman, comme pour signaler le chemin vers l'insignifiance et l'absence qui sera le sien.

Fort intéressante la volonté de Louis-Combet de revenir sur certaines corrections et de les annuler au moment de relire les épreuves. Par exemple, la substitution de « enveloppé par » par « dans l'enveloppe d' » au folio 80 est annulée. Pour la publication finale, l'écrivain préfère conserver son premier choix : « Je m'éprouvais respirer sans effort, comme un enfant et comme si je m'étais trouvé enveloppé par une chair protectrice plus puissante, plus chaleureuse et plus évidente même que ma propre chair. » (p. 55). Ce choix est peut-être dicté par une volonté d'établir une symétrie dans la phrase : « Je m'éprouvais respirer/je m'étais trouvé enveloppé ». Dans un autre exemple, l'auteur reprend son premier choix (p. 60), avant la substitution de « au » par « le » dans « j'abordais [au] < le > véritable rivage » (f. 88). Ce changement est lui aussi probablement régi par un souci esthétique de symétrie : « Je touchais à l'unité/J'abordais au véritable rivage ». Un dernier exemple qui montre les hésitations du romancier, que l'on voit

finalement revenir à une vision antérieure, se situe au folio 680 du texte autographe où l'écrivain modifie le participe passé « crues » en éliminant l'accord féminin pluriel, pourtant correct. La correction apparaît pour la version imprimée : « Je compris, non dans une illumination fulgurante, mais avec la pesanteur propre à mes démarches spirituelles, que les formes que j'avais crues formes de vie constituaient, en vérité la scène ou le paysage de la mort. » (p. 383). Ces exemples, ces hésitations, ces choix auctoriaux nous permettent de recomposer ce qu'a pu être le bon à tirer confié en 1979 à l'éditeur Flammarion.

Nous relevons encore d'autres changements qui modifient légèrement la version autographe. Par exemple, Claude Louis-Combet écrit : « L'ivresse du désert l'entraînait dans son incandescence. » (f. 169). Dans l'imprimé, « par » remplace « dans » : « L'ivresse du désert l'entraînait par son incandescence » (p. 111). En outre, « une saison ou une autre » (f. 185), se transforme en « la succession des saisons » : « En ce temps-là, les monastères s'ouvraient sans réticence à des errants de tout poil qui ne faisaient que passer ou qui, parfois, se fixaient là dans la succession des saisons. » (p. 121). Cette modification introduit l'idée d'un séjour éternel au désert et serait peut-être le présage de la vie d'Eugène, enfermé après la mort d'Irène à Maria Glykophilousa. Par ailleurs, comparons la phrase suivante : « Mais le silence de Maria Glykophilousa pourra t'apprendre cette vérité de la parole où se tient **en grande partie l'authenticité de notre rapport à Dieu.** » (f. 267), à celle du texte publié : « Mais le silence de Maria Glykophilousa pourra t'apprendre cette vérité de la parole où se tient **la plus grande part de notre rapport à Dieu.** » (p. 168). Les changements modifient le sens de l'engagement spirituel dans le monastère, l'être se rapproche de son créateur, dans un don de soi total dans la version finale, et seulement partiel dans la version autographe.

Ailleurs, Claude Louis-Combet remplace, sur les premières épreuves, le mot « brindilles » (f. 282) par « brandes » : « Par désarroi plus que par réflexion consciente, elle entasse, par-dessus, un fagot de brandes et met le feu. » (p. 176). Les deux substantifs sont synonymes et signalent deux matières inflammables par lesquelles on allume le feu. Ici, le changement opéré au moment de la dernière lecture du texte intervient pour faire le choix d'un mot rare, et par ailleurs mieux intégré à la phrase du point de vue sonore. L'écrivain préfère le son nasal « an » comme dans « consciente, entasse » à celui de « i » trop agressif. Nous pouvons donc affirmer que Claude Louis-Combet est à la recherche de la perfection de la langue, non seulement en relisant son ms, mais encore au moment de la relecture des premières épreuves.

Ajoutons que Louis-Combet transforme « moi-même », (f. 239), en « soi-même » :

Dans le second cas, par contre, c'était moi le corruptible et le périssable, c'était moi dont la chair reculait, dont la sensibilité panique fuyait en elle-même, aspirée par son propre vide, tandis que la tache (tandis que la chose) grossissait, proliférait, envahissait l'espace entre elle et moi, gagnait du terrain, me talonnait, me poussait jusqu'à la dernière angoisse : celle de la totale démission de soi-même. (p. 152).

Ailleurs, « vacuité » se substitue à « vacance » (f. 285) : « Mais par-delà ce vide qui semble porter, en soi, la prémonition du Désert, c'est la pensée même et l'élan du cœur qui sont pure vacuité et comme instance du néant » (p. 178). Dans *Ecrire de langue morte*, Louis-Combet avoue que « vacuité » est une variante du mot « vacance » : « [...] les termes *vacance* (avec ses variantes : vide, vacuité, vacuum, vacuole) [...] »⁶⁶. Claude Louis-Combet utilise ces termes abondamment dans son œuvre. Pourquoi ici un tel changement ? Il se justifie parce que «vacance» était déjà mentionné dans le même paragraphe dans la phrase interrogative suivante : « Est-ce à quoi ils songent, père et fille, assis aux deux bouts de la maison, dans la vacance d'un lieu désormais privé d'attente véritable et rendu à toute l'inutilité des choses humaines ? » (p. 177). En les interchangeant, l'écrivain évite la répétition. Cette thématique du vide est très chère à notre écrivain. En effet, nous rencontrons les mots « vacance, vacuité » plusieurs fois dans l'œuvre louis-combétienne⁶⁷. Le vide est dans l'œuvre de Claude Louis-Combet comme au cœur de sa phrase : « De la *vacance* du cœur procède fondamentalement la phrase. A cette *vacance* elle aboutit, sans jamais l'avoir quittée. »⁶⁸ Le narrateur vit la vacuité de l'être, le néant de l'être ; il se sent nul et vide : « Moi, j'étais vide » (p. 12). Ce sentiment de vide est en rapport direct avec cette quête de l'Absolu, cette recherche de l'unité originelle, de la plénitude de l'être. Le mythe de l'Androgyne reflète ce désir insatiable de combler l'indigence d'être que ressent le narrateur

⁶⁶ Claude Louis-Combet, *Ecrire de langue morte*, op. cit., p. 56.

⁶⁷ Les mots « vacuité » et « vacance » se rencontrent dans d'autres mythobiographies comme *Mère des Croyants* et *L'Âge de Rose*. Antoinette Bourignon est née sans visage. C'est un être béant et troué. Son corps est vide et absent. « Elle se sentait vraiment vacante » ; « la vacance infinie de son cœur » ; « Dans la vacuité de ses mains et de ses bras » ; « la vacuité radicale de l'esprit » (cf. *Mère des Croyants*, op. cit., p. 77-78, p. 147, p. 191, p. 248). Rose est elle aussi sujette à ce sentiment d'absence et de béance : « Mais Rose, en cet instant de vacuité d'âme où errait entièrement la femme qu'elle était, n'avait conscience ni de la dignité ni de la servitude » ; « Elle ne portait en elle que le creux sans limite de son absence, là où sa mère, toutes ses chairs en avant, s'engageait. Et Rose était l'espace vacant commis pour cette fougue. » ; « son mal tenait tout entier à sa vacance d'être » (cf. *L'Âge de Rose*, op. cit., p. 137, p. 168, p. 236.) C'est le même schéma, les mêmes thèmes et termes qui irradiant les différentes mythobiographies.

⁶⁸ *Ecrire de langue morte*, op.cit., p. 56.

louis-combétien, narrateur qu'il faut rapprocher des narrateurs de Beckett ou des personnages de son théâtre, eux aussi privés fondamentalement d'essence. Chez Beckett, comme chez Claude Louis-Combet, les êtres sont en creux, et le terme de vacance (ainsi que ses dérivés) sont dès lors appelés à entrer en résonnance avec l'ensemble de l'œuvre.

Nous relevons un autre changement entre le folio 309 de l'autographe et la page 192 de l'imprimé Corti. « Rupture » se transforme en « fracture » dans la version imprimée. En effet, « fracture » suggère une violente rupture. L'auteur cherche l'excès de sens comme il cherche à perfectionner sa langue en évitant la répétition. « Rupture » est employé à propos du temps dans le même paragraphe au folio 308 : « Ce temps profond, vivant, intense et sans rupture – se déroulant à l'image d'une étoffe amoureuse de sa propre figuration et le répétant et la ressuscitant [inlassablement] < inépuisablement > – constituait l'épaisseur d'un vécu collectif où s'accomplissait la communauté toute entière [...] ». Un autre remplacement, dû à la volonté d'éviter les répétitions intervient à la page 200 de la version publiée. L'écrivain substitue « alors que » à « tandis que » (f. 324) de manière que la phrase devienne la suivante : « Et alors que Marina s'avancait bravement, avec son père, vers Maria Glykophilousa, moi, je tournais le dos à cette chance d'aventure à laquelle j'avais cru, dont j'étais, à présent, dépossédé et dont l'échec m'abandonnait tout entier à l'aridité des mots et à la vacuité des songes. » (p. 200) Les deux locutions sont synonymes mais l'écrivain s'abandonne à la musicalité déclenchée par la consonne « r ». De plus, Louis-Combet renonce à « engagement » (f. 393) pour « engouement » qui traduit un enthousiasme plus fort, un plaisir revendiqué :

En réalité, l'higoumène Théophane était encore loin de la vérité. Il le comprit lui-même lorsque, Eugène étant mort, il constata au bout d'un certain temps, que non seulement Marinus ne renonçait pas à son engouement religieux mais semblait, au contraire, s'adonner plus profondément que jamais – et dans un épanouissement sensible de toute sa personne - aux exercices quotidiens de son état. (p. 237)

L'ascèse de Marinus est accompagnée d'un certain plaisir, cette dualité plaisir/ascèse, sensualité/sacralité ou encore charnel/spirituel caractérise les saints louis-combédiens dans les mythobiographies, comme Rose de Lima qui se réjouit dans sa douleur dans *L'Âge de Rose*, incarnant une essence de pureté alliée à une sensualité perverse. Ce thème fascine l'auteur qui a choisi de ressusciter des hagiographies de l'hétérodoxie chrétienne. Ailleurs, « la constance des

racines et des pierres, (f. 455), se métamorphose en « l'obstination des racines et des pierres » : « L'Année liturgique s'étire en elle-même, ne se renouvelant que pour se reproduire : Grande Année des sables lorsque ceux-ci sont fixés par les buissons et tenus par l'obstination des racines et des pierres [...]. » (p. 268) Claude Louis-Combet a tendance à refuser la répétition de deux termes identiques dans un même contexte. Il est toujours à la recherche d'un style irréprochable, d'où le choix d'un vocabulaire extrêmement varié. Dans cette intention, il supprime « constance » et le remplace par son synonyme « obstination » parce ce qu'il a déjà employé le premier dans les lignes qui précèdent : « Les rites se répètent avec la même constance que la terre et le ciel, lesquels, en ce Désert qu'ils forment, s'en tiennent à ce qu'ils sont. » (*Ibid.*). De la même façon « une apparence de tragique » (f. 212) se transforme en « la moindre apparence tragique » : « Je parvenais mal à me détacher de l'instant si ce n'était pour le conjoindre à un passé immense, monotone, indéfini et qui, s'il avait eu seulement la moindre apparence tragique, eût évoqué, d'emblée, les forces écrasantes de la fatalité. » (p. 136-137). Louis-Combet remanie ses phrases, jusque sur les épreuves de l'éditeur, traquant obstinément la moindre répétition, les moindres imperfections.

Sur les épreuves, il effectue également des corrections de temps. Écrites d'un seul souffle, les phrases louis-combédiennes peuvent présenter parfois quelques imperfections. Prenons l'exemple suivant :

Mais comme il se contentait de m'écouter, comme il ne forçait jamais mes confidences, comme il paraissait seulement attendre, avec une patience et une attention infinies, la révélation que j'avais à lui faire, je me disais, dans la croissance de mon délire, que lui aussi vivait une aventure qui convergerait vers la mienne et que, nécessairement, nous nous rencontrerions – bien que, à un autre niveau d'évidence, il était manifeste que chaque fraction du temps nous éloignait l'un de l'autre et rendait toujours plus aléatoires le contact et la communication. (f. 96).

Dans la phrase de la version publiée, « était manifeste » se transforme en « fût manifeste » (p. 65), donc un passage au subjonctif comme le demande la présence du « bien que ». Au folio 331, Louis-Combet emploie le verbe « regretter » au passé simple : « Il n'empêche, je regrettais souvent l'innocence païenne. » Ce temps verbal est remplacé par l'imparfait finalement : « Il n'empêche, je regrettais souvent l'innocence païenne. » (p. 204). En outre, « se serait vainement perdu » se substitue à « se fût vainement perdu » du ms (f. 557) :

Il eut en même temps l'impression que sa voix était morte et qu'il n'était donc même pas pensable qu'il pût crier et que, du reste, s'il avait pu articuler un son, celui-ci se serait vainement perdu dans un espace sans écoute – car il n'était personne pour l'entendre, et surtout pas Dieu, inaccessible, comme l'on sait, aux clameurs des damnés. (p. 322).

La correction est ici dictée par des effets d'accords temporels.

Nous remarquons que dans l'état autographe, « Maria Glykophilousa » est tantôt écrit avec un « c » tantôt avec un « k ». Mais dans la version finale, l'harmonisation se fait avec le « k ». Au folio 180, le nom du monastère se présente avec un « k » puis la lettre est corrigée, avec une encre noire foncée, trace d'une correction qui n'est pas intervenue sur le vif, par un « c » (Illustration n°26), pour finalement n'apparaître qu'avec le « k » dans la version publiée⁶⁹. Ce genre de corrections révèle un aspect important de la personnalité de l'écrivain qui, semble-il, ne se relit pas constamment quand il écrit. Une fois, la phrase rédigée, il continue la rédaction sous l'impulsion du souffle et du jet intérieur. Il n'a corrigé certaines erreurs que tardivement jusqu'au moment de la lecture des épreuves, en vue de signer le bon à tirer.

En outre, nous relevons des différences de ponctuation sur une même phrase entre le ms et le texte publié. Comparons les deux phrases suivantes :

Il est pire, pensais-je (me référant aux catégories de mon cœur) de ne pouvoir rencontrer la créature la plus proche de soi, de ne pouvoir communier avec elle au sein de la même foi, que d'échouer totalement dans sa tentative personnelle de rapport à Dieu. (f. 13).

Il est pire, pensais-je (me référant aux catégories de mon cœur), de ne pouvoir rencontrer la créature la plus proche de soi, de ne pouvoir communier avec elle au sein de la même foi que d'échouer totalement dans sa tentative personnelle de rapport à Dieu. (p. 13-14).

L'écrivain ajoute une virgule après les parenthèses pour les séparer de la série de « ne pouvoir » qui va suivre et par conséquent pour isoler et mettre en relief sa réflexion. Il précise que sa pensée émerge directement du cœur, puis il supprime la virgule qui sépare « de ne pouvoir

⁶⁹ Au folio 184, le nom de la thébaïde est écrit avec un « c » et corrigé par un « k » (Illustration n°27). Par contre, il est assez étonnant de retrouver « Maria Glykophilousa » avec un « c » au folio 186. Mais l'auteur se corrige à la page 121 de l'imprimé. De nouveau, nous retrouvons « Maria Glycophilousa », dans les deux folios 193 et 194, qui est remplacé par « Maria Glykophilousa » à la page 126 de la réédition Corti. « Glycophilousique » au folio 238, se métamorphose en « glykophilousique ». « Maria Glykophilousa » est présente sous sa forme correcte dans ce qui suit comme dans les folios 265, 267 et 269. Par ailleurs, au folio 462, nous remarquons que « Aghia Maria Glykophilousa » devient « Hagia Maria Glykophilousa » dans la version publiée.

communier avec elle au sein de la même foi » de « que d'échouer totalement dans sa tentative personnelle de rapport à Dieu » assurant de cette manière la continuité de son idée. En effet, deux problématiques sont confrontées l'une à l'autre : la quête de la complétude originelle compte plus que l'échec du rapport à Dieu. Un autre cas est présent au folio 161. Examinons la phrase telle qu'elle est écrite dans les deux versions, dans le ms et dans la version imprimée :

Les textes disent que touché par la grâce au lendemain de la mort de sa femme, il abandonna tout ce qu'il possédait, confia sa fille à des voisins et prit, tout seul, le chemin de la montagne. (f. 161).

Les textes disent que, touché par la grâce au lendemain de la mort de sa femme, il abandonna tout ce qu'il possédait, confia sa fille à des voisins et prit, tout seul, le chemin de la montagne. (p. 106).

Il introduit une virgule après « disent que » séparant « touché par la grâce au lendemain de la mort de sa femme » de ce qui suit. Louis-Combet a fait le choix final de marquer la ponctuation, l'assujettissant à la syntaxe. Une autre différence de ponctuation est détectée entre les deux paragraphes suivants :

Et peut-être le rapport des présences et le sens de la destinée seraient-ils entièrement modifiés si le rêve pouvait s'ouvrir au rêve et l'accueillir en soi comme son propre rêve, plus lumineux, plus évident que lui-même – comme si le rêve de l'autre détenait et dévoilait précisément la vérité qui ne cesse d'échapper au rêve de soi-même en soi-même – et donc comme si, par exemple, Marina, rêvant en elle-même, finissait par se retrouver dans le rêve d'Eugène rêvant en lui-même et alors, l'image de Marina dans le rêve d'Eugène serait la vérité de Marina et l'image d'Eugène dans le rêve de Marina serait la vérité d'Eugène. (f. 296-297)

Et peut-être le rapport des présences et le sens de la destinée seraient-ils entièrement modifiés si le rêve pouvait s'ouvrir au rêve et l'accueillir en soi comme son propre rêve, plus lumineux, plus évident que lui-même – comme si le rêve de l'autre détenait et dévoilait précisément la vérité qui ne cesse d'échapper au rêve de soi-même en soi-même – et donc comme si, par exemple, Marina, rêvant en elle-même, finissait par se retrouver dans le rêve d'Eugène rêvant en lui-même, et alors l'image de Marina dans le rêve d'Eugène serait la vérité de Marina et l'image d'Eugène dans le rêve de Marina serait la vérité d'Eugène. (p. 184)

La virgule située après « et alors », dans le ms, est positionnée juste avant « et » dans la version publiée. L'écrivain choisit de séparer « en lui-même » de « et alors l'image [...] » que d'isoler «et

alors » de « l'image de Marina [...] ». Une autre correction de ponctuation est relevée entre le folio 170 et la page 111. Cette fois-ci, l'écrivain corrige une erreur due certainement à un oubli ; il déplace la virgule située avant le tiret « aventures des anachorètes, – » pour la placer juste après « aventures des anachorètes –, » :

Cependant – et comme Eugène, saisi de lourdeur par la fatigue d'une si longue marche, s'enlisait en des pensées de plus en plus décousues, mêlant l'histoire d'Irène et le recueillement sans histoire de Marina aux pieuses aventures des anachorètes, – il se passait que le jour déclinait. (f. 170).

Cependant – et comme Eugène, saisi de lourdeur par la fatigue d'une si longue marche, s'enlisait en des pensées de plus en plus décousues, mêlant l'histoire d'Irène et le recueillement sans histoire de Marina aux pieuses aventures des anachorètes –, il se passait que le jour déclinait. (p. 111).

Une dernière modification de ponctuation met en confrontation les deux phrases suivantes :

C'est ainsi qu'avant même de rencontrer Marine et dans cette même période de vie où j'errais sans fin, de fontaines en confluent, à la recherche exclusive d'ombres de femmes, je découvrais en moi-même, à l'écoute de mes aspirations les plus irrépressibles, que toute la dignité de l'amour consistait à donner à la montée du désir le sens d'une adoration. (f. 641-642).

C'est ainsi que, avant même de rencontrer Marine et dans cette période de ma vie où j'errais sans fin, de fontaines en confluent, à la recherche exclusive d'ombres de femmes, je découvrais en moi-même, à l'écoute des mes aspirations les plus irrépressibles, que toute la dignité de l'amour consistait à donner à la montée du désir le sens d'une adoration. (p. 364).

L'écrivain décide d'appuyer encore une fois la syntaxe par une ponctuation forte, qui permet de mettre en valeur la rencontre de Marine, si importante dans la vie du narrateur. Marine est le complément féminin qu'il cherche à s'approprier. Après le rejet de l'Abbé, Marine est le seul personnage capable de restituer au narrateur la complétude originelle.

Nous constatons que les corrections de ponctuation ainsi que celles des fautes d'orthographe, des temps verbaux effectuées sur les épreuves viennent combler les rares lacunes de l'état autographe et enrichir le texte de la mythobiographie. Ces corrections reflètent l'image d'un écrivain soucieux de la perfection de son texte. Notons qu'il existe un paradoxe entre les relectures si attentives, tant de l'autographe que des épreuves, et la volonté de ne pas même se relire, 25 ans après, au cours de la réédition du texte épuisé. L'écriture de Claude Louis-Combet

se caractérise effectivement par l'écriture du jet et du souffle intérieur qui ne se déploie pas toutefois sans quelques incorrections sur les pages manuscrites. Le texte est soigneusement réexaminé par son créateur pour atteindre la perfection esthétique. Louis-Combet, mis à part cette lecture attentive et soucieuse du moindre détail, effectue par ailleurs quelques changements mineurs sur le texte destiné à la publication, qui se limitent à la suppression du « prière d'insérer » (qui n'est pas sans doute de son fait), au remaniement du « texte pour la couverture » et à l'ajout d'une postface au moment de la réédition chez Corti dont nous avons déjà dit qu'elle traçait les lignes de son esthétique et son rapport à l'écriture.

Notre étude attentive de la matérialité du ms de *MM* s'est faite selon trois impératifs. Nous avons commencé par examiner l'aspect matériel du texte autographe : le papier et l'encre. Ensuite nous nous sommes consacrés au texte proprement dit, à ses ratures et à ses corrections. Puis nous avons confronté cette version manuscrite à l'imprimé, relevant encore quelques modifications, celles qui ont dû apparaître sur les épreuves remises à l'éditeur.

A travers la matérialité du ms, nous nous sommes familiarisés avec la méthode de travail de Louis-Combet et les impératifs qui guident son écriture. Le choix des folios brouillons, de couleur sans valeur aucune, témoigne d'une volonté de n'attribuer au support de l'écrit aucun intérêt, ce déni vis-à-vis du support papier est à peu près de la même trempe que le déni du matériel dont font preuve les saints de son œuvre, Druon ou Marina. L'écriture seule mérite d'être consacrée, mais pas le support pour lequel l'écrivain ne marque aucun fétichisme particulier. Louis-Combet se révèle par ailleurs un écrivain qui ne désire pas écrire avec un stylo mais avec une plume ; et il prend bien souvent pour ses corrections, le crayon ou le stylo dont il dispose. Autant il est attentif à utiliser pour l'écriture, à l'écoute du souffle intérieur, sa plume et son encre noire ; autant, quand le texte est sorti de lui, déjà détaché de lui, il ne prétend plus y attacher aucun rapport intime, et le corrige avec n'importe quel stylo. Sorti de lui, le texte lui devient vite étranger, et Claude Louis-Combet désire simplement lui apporter des modifications (suppressions, ajouts, corrections) en vue d'améliorer la musicalité de la phrase et d'affiner la perfection de la syntaxe. Il est réputé pour une langue dense, musicale, qui ne fasse nulle entorse aux règles grammaticales. Le format unique des folios reflète la continuité formidable d'un texte écrit d'un souffle où les légers remaniements se font sur des folios de format différent. Lorsqu'apparaissent des substitutions, des suppressions, des ajouts et des transferts, c'est souvent au moment d'approcher les thèmes majeurs de l'ouvrage. Tous les types de ratures révèlent une densité, une concision, une précision et une limpidité de l'expression. L'écriture se caractérise par une richesse, une profusion et un lyrisme.

Ce qu'il y a de plus remarquable à scruter les ratures, remords de l'écrivain, est l'émergence des principales problématiques de la mythobiographie : la faille intérieure, la quête de l'androgynie, la réconciliation du charnel et du spirituel, la rupture d'avec le père et la mère.

Notre étude s'est achevée sur une confrontation de l'état autographe et du texte publié. *MM* a été réédité en 2003 chez Corti sans modification du texte original. Les légers changements notés entre l'édition Flammarion et la réédition se situent dans le paratexte, notamment dans la première et la quatrième de couverture et dans l'ajout d'une postface. La version publiée initialement chez Flammarion se différencie du ms, parce qu'elle supprimait le « prière d'insérer » et corrigeait quelques fautes de l'état autographe. Ces corrections ont été effectuées sur les épreuves de l'éditeur, montrant le souci constant d'un écrivain en quête de perfection.

Nous aimerions finir en évoquant plus précisément la datation du ms. La rédaction s'est faite sur quatre années, d'octobre 1974 à octobre 1978. Le texte autographe fait état fugitivement de quelques autres dates : « 21-10-74, 19.5.75, 25.5.75, 9.3.76, 20.8.76, 1.10.77, Juin 78, 29-08.78, 29 octobre 1978 ». C'est un récit qui a été donc marqué par une genèse relativement longue, d'autant qu'aux quatre années de la rédaction, il faut ajouter les années de la recherche des informations sur la sainte de Bithynie comme sur la spiritualité occidentale et orientale et notamment l'hésychasme qui a tant impressionné l'auteur. La première campagne ou phase d'écriture commence à la page du titre qui n'est pas numérotée et se termine au folio 124. Cette partie est consacrée au récit du narrateur. La deuxième phase débute au folio 125 et se termine au folio 250. Celle-ci contient les deux récits alternatifs, celui de Marina (ff 125-194) et celui du narrateur (ff 195 -250). La quatrième phase consacrée à Marina s'étend sur les folios 251-301 et n'est pas datée. La cinquième phase s'étale sur les folios 302-454. Cette partie est elle aussi traversée par les deux récits : (302-345) récit du narrateur et (346-400) récit de la sainte et puis du nouveau (401-454) récit du narrateur. La sixième phase commence au folio 455 et s'achève folio 574. Les folios 455-519 narrent le récit de Marina et folios 520-574 celui du narrateur. La septième phase (575-636) est réservée uniquement au récit de Marina. La huitième et dernière phase d'écriture narre l'histoire du narrateur et s'étend des folios 637 à 692. Donc, la composition de *MM* répond à une programmation, un plan : Louis-Combet rédige ses chapitres d'une manière scrupuleuse, selon le plan qu'il s'était fixé. L'étude de la datation du ms renforce l'image d'un écrivain attentif aux règles et soumis à une seule loi, le souci de la langue quoique à l'écoute d'un souffle irréprensible, Claude Louis-Combet n'a rien d'un écrivain soumis à son « démon » mais plutôt calme, serein, posé. Cette lente gestation du thème, cette patiente recherche des informations, cette genèse longue du récit comme le révèle la datation, parlent de

la perfection d'un ouvrage qui est celui de la méditation et de la patience. Dans un entretien avec Alain Poirson, Claude Louis Combet avoue lui-même l'importance de la maîtrise de la langue : « Alain Poirson : [...] L'écriture n'est-elle pas le refus de la maîtrise et l'apprentissage de l'ataraxie? Claude Louis-Combet : Elle est le refus de la maîtrise – excepté de la maîtrise de langue. [...] »⁷⁰ Cette maîtrise de la langue à laquelle l'écrivain est parvenu, fut au prix d'un patient travail d'écoute de son propre texte, de relecture minutieuse. Louis-Combet a traqué la moindre impropreté, le moindre son dissonant pendant les quatre années qu'il a consacrées à sa première mythobiographie. Il y avait eu en amont la patiente recherche d'informations, notamment dans la bibliothèque du séminaire de Besançon située rue Mégevand, et en aval la lecture patiente et intarissable des épreuves. Au bout de cette petite décennie consacrée au récit de légende de sainte Marina, Claude Louis-Combet est parvenu à son but : offrir au public une œuvre chargée de symbole, de sens et tendant à la perfection d'une langue qu'il respecte tant.

⁷⁰ *Ecrire de langue morte, op. cit.*, p. 83.

Des siècles chrétiens, dans les mauvaises rues qui se
 terraient à l'ombre des basiliques, les jeurs bithyniens,
 elles-mêmes grandes dans la rigueur morale de
 l'Eglise, et lucides quant à l'ironie finale de
 leurs acts, savaient encore se prostituer avec une
 richesse de vœux et de pensées et avec une démesure
 charnelle qui firent d'elles, jusqu'à la fin des temps
 occidentaux, les dernières et les plus pathétiques des
 prostituées sacrées. Le cœur des femmes de Bithynie,
 toujours dressé au-dessus de lui-même ne connaissait
 d'autre alternative que la sainteté ou la damnation.
 Esquintes, recluses, moniales du désert ou de la forêt
 ou bien grandes courtisanes, héraïl pour légions barbares
 ou petites danseuses nues des fêtes de tous les palais,
 les ~~les~~ bithyniennes avaient toujours le même regard
 étonnamment ouvert dans son obscurité même, la
 même démarche hiératique, les allures hautes, le
 corps fugace dans la lumière et toujours, semblables
 entre elles, saintes ou pécheresses, comme sœurs de
 perdition, elles portaient, fixés dans leur beauté,
 comme l'essence de leur unique désir, pour parure
 et bijou d'œil stylisé qui semblait regarder, au-
 devant ^(c'est-à-dire) de lui-même, ce que les yeux de chair,
 jamais, peut-être, ne pourraient fixer : totalité de
 la Présence ou abîme infini du néant. → 138 bis ⁽¹⁾₍₂₎

← Car
~~Et~~ dans le bruit des fêtes de la démesure
 comme dans la stridulation continue d'un oiseau
 hautes de cigales, de criquets et de grillons, tandis qu'à

(138 bis) (1)

La tradition rapporte aussi — mais
dans la vacance de sa mémoire — qu'au
plus haut de l'amour et comme d'autres,
un vi, les Bithyniennes poussaient un
mot, jailli, vif, de joie clamée, un mot
unique et définitif portant en son
incandescence toute ce qui peut être dit
de l'essence ~~de l'essence~~ (non composée
mais une) de l'amour, du plaisir, de
la femme, de la vie, de l'éternité, de
Dieu — un mot majeur, qui n'accidait
à la conscience que dans cet instant, et
poussé des lèvres du sexe aux lèvres du
visage par le torrent de l'orgasme, mot
dont le souvenir s'abolissait, aussitôt
que ~~le~~ hurlé, dans l'hébététe du
bonheur — et dont nous ne savons
plus rien, dont nul et nulle ne
peuvent retrouver ni la musique, ni
la forme, ni l'étymologie au point que

Je s'ouvrais - et probablement à jamais -
 lorsque nous parlons d'amour et de
 plaisir, de femme et d'éternité, de
 vie et de Dieu, nous entrons dans
 le divers et le disparate ~~et~~ et
 errons vainement, en quête de
 l'impossible l'unité perdue.
 On le sait de source sûre mais
 inutile : ce fut en Bithynie, en
 ce temps, qu'eut lieu, une fois
 pour toutes (pour toutes les races,
 toutes les cultures et toutes les nations)
 le miracle du verbe. Une qualité
 toute particulière de silence l'avait,
 immémorialement, préparé. Car dans
 le bruit des fêtes de la réminiscence etc.

suite p 138

17

Devant Salomé dont le sourire d'amour se prolonge sans se figer comme l'extase de sa nudité, Marinus rejoint en instant la jeune fille Marina telle qu'elle était le jour où elle quitta non seulement sa maison et son village mais, en vérité, sa propre vie, afin de chercher, dans l'ombre de son père, la lumière de Dieu. Cette longue chevelure noire fut sa propre chevelure et cette poitrine dont la douceur se creuse en elle en même temps que frémit la pointe des seins, ce fut sa poitrine, ce furent ses seins, ce furent les variations inépuisables des courbes sous le regard et sous la caresse dans le plaisir d'être femme — il y a si longtemps de cela, c'était avant la grande sécheresse, alors que la solitude était seulement celle de l'être épris de lui-même, dans la jeunesse de ses desirs. Et comme le regard de Salomé cerné dans celui de Marinus le fait glisser irrésistiblement le long de ses hanches et de son ventre jusqu'au point

Illustration n°4

Le plus noir de sa chair, Marinus se souvient de ce bijou que portait Marina, comme toutes les jeunes filles du village, et cet oeil stylisé qui contemplant constamment au fond de lui-même ce que nul oeil de chair n'aurait pu voir. Et comme il s'aperçoit alors que Salomé ne porte pas ce bijou sur elle, il sait, tout d'un coup, que son attente ~~sera~~ est vaine et que la fille de Néothalipolis jamais ne saura rien de l'identité de celui qu'elle ~~peut~~ ~~séduire~~. cherche seulement à séduire. Alors son visage se referme dans le sable. Son regard s'arrache à la fascination de la femme et semble chercher un point hors de l'espace où nulle image ne viendrait le troubler. En même temps, il comprend, dans l'acte d'une évidence intérieure vertigineuse, que personne, jamais, ne saura le rejoindre dans la solitude qu'il a choisie d'être — et qu'il est exclu de tout amour possible hors de celui qui naîtrait du Désert lui-même comme du miroir de Dieu. Aussi se lève-t-il, à présent, tandis que Salomé lui adresse un geste comme d'imploration: "Abbas" lui murmure-t-elle, "Abbas"...

21-10-74

CLAUDE LOUIS - COMBET

MARINUS ET MARINA

Illustration n°6

ou bien ils acquièrent une dureté et une rareté qui rendent compte de l'expérience en ce qu'elle a de singulier et d'incontournable. Ainsi donc, si je parle, à propos de nuit, à propos de mon corps, de communion, si je parle de communion à propos de mon corps dans la nuit, à propos du corps de la nuit, si j'attache le nocturne au corporel et l'épaisseur de la chair à l'épave de l'ombre, c'est parce que là, au moins, je sais de quoi je parle, je sais ce que j'ai vécu et dont nul raisonnement ne pourra jamais me défaire. Ce fut l'hiver, en son point de parfaite densité. A ce moment, j'ignorais tout de la Bienheureuse Marina — Bienheureux Marinus. Mais ce qui avait lieu en moi, ce qui avait trouvé son lieu en moi, me préparait étrangement à cette rencontre avec la Dernière des images saintes. Y'en faisais, sans m'en douter, l'expérience : toute révélation prend le temps de mûrir bien avant de saisir l'âme et de rompre pour elle l'enchaînement du quotidien. Quant à l'Abbé, comme s'il avait eu la prémonition du mal que je couvais en moi ~~dans~~ l'abri dérisoire de mes paroles de paille et de vent et comme s'il avait souhaité, puisque le fruit devait se parfaire, qu'il mûrît jusqu'au bout, il m'encourageait chaque jour à ne pas me hâter. Il avait, pour l'arrière-fond de mon cœur, la sollicitude que l'on porte à une femme grosse. Et certes, rien ne pressait puisque tout allait à son terme. Le temps n'avait d'autre tension que celle qui, dans le jour comme dans la nuit et sans que j'en fusse conscient,

rêverie sur l'attente et sur l'émotion. Ce que
j'aimais, au contraire, et recherchant comme la
répétition prolongée et parfaitement élaborée du
plus ancien vécu de la plus ancienne enfance
c'était l'absence au temps sans ^{l'extension infinie} ~~l'illimitation~~
de la durée. Et cela nécessitait des gestes sans
hâte, des postures proches de l'immobile, une
activité fantasmagique très économe de ses moyens,
sous le signe du Même et du Permanent. Alors,
là, vraiment, Salomé était haute de présence.

Du point du temps d'où je cherche, aujourd'hui,
à rejoindre les heures passives de cet autrefois où
mûrissait, à mon insu, ^{l'ultime} ~~le dernier~~ rencontre de ma
vie, de ce point d'où j'écris à ce point dont je parle,
la distance me paraît si vaste et surtout si essentielle
que je doute de la valeur même des images qui
pourraient m'aider à la surmonter. Je suis tout à
fait conscient de la difficulté — bien au-dessus des
moyens (verbaux et autres) dont je dispose — de cette
entreprise qui consiste à révéler par l'ordre des
mots ~~est~~ toute la richesse de sens de l'expérience
telle qu'alors elle était vécue, consciemment et
inconsciemment. En outre, j'estime que cet effort est

comme une sorte de fidélité (insensée) à moi-même, je pourrais citer maints anecdotes. Toutes, elles montreraient que je me précipitais alors, sans trêve, sans surris, et avec une angoisse grandissante, de l'extrémité de la Grâce en l'extrémité du péché, sans que me fût jamais donné le bonheur de pouvoir me dire que j'adhérais pleinement, totalement, à tel ordre ou à tel autre. Comme ce personnage des Voyages Extraordinaires soumis aux folles oscillations de sa boussole et sans cesse déroute alors qu'il touchait au Pôle, seul but et seule raison de ^{toutes ses entreprises} ~~l'existence~~, je balançais de lumière d'eau en nuit de chair sans savoir que je m'approchais par là d'une vérité qui bientôt illuminerait entièrement ma vie, comme elle avait illuminé ^{encore} ~~l'être~~ que les choses ne fussent pas dites aussi clairement), [22 en la relative nuit des temps, l'existence profonde de la Bienheureuse Marina, & Bienheureux Marinus. Mais naturellement, alors que l'obscurité manifeste de mes pieds nus me laissait silencieux sous le poids de la question de l'Abbé, je ne savais encore rien des chances de révélation qui m'étaient destinées. Je me contentais donc de vivre mon Désarrois. Ma discordance. Alors,

- Jo -

et aurais à creuser mon corps à la puissance des ténèbres,
j'étais, en cette solitude, moins éloigné de l'Abbé que,
près de lui, le jour, à glosier, pour son oreille pastorale,
sur le sens du rituel de l'Avent ou de la Nativité.
D'une nuit à l'autre, pendant qu'il descendait priait ou
dormait, encloué dans la justice de son cœur et dans sa
chasteté, moi, je m'avancais, sans faire un pas, vers un
singulier Noël. D'étranges phénomènes me firent signe
mais, je dois le dire, j'en fus moins surpris sur le champ
que je ne le suis aujourd'hui où, interrogeant ce point
précis du temps, je m'étonne encore d'être passé par là.
Je me souviens qu'il fit très froid. L'air claquait sec
dans sa transparence. La campagne tout entière tendait son
arc. Je la sentais vibrer jusqu'au silence où
scintillaient les étoiles. Le gel plantait sa verticale entre
ciel et terre. Nul minuit ne fut plus intense. Cependant,
par ma fenêtre ouverte, continuait de s'opérer l'érosion du
sensible. Les alliances et les appartenances s'avouaient telles
qu'elles étaient et comme ma chair avait choisi la nuit,
comme la nuit avait choisi ma chair, je me tenais
parfaitement nu. Et non seulement le froid ne me
saisissait pas dans le réseau de ses frissons mais une
douce chaleur — en vérité, la plus douce chaleur dont
ma mémoire ait gardé souvenir — se propageait dans
tout mon corps jusqu'à l'extrémité de mes membres.
Je m'éprouvais respirer sans effort, comme un enfant
et comme si je m'étais trouvé enveloppé par une chair
dans l'enveloppe d'

Silhoues, fentes, creux et rondeurs clapotaient de
lourdeur humide. Les avenues de la joie se frayaient
un chemin, toujours plus loin sans l'excès de leur
Douceur, comme aspirées par un indicible caelum
qui n'existait peut-être pas, qui n'était peut-être
qu'un rêve ou un désir, une référence imaginaire,
ou encore le sentiment d'une sorte de souvenir
infiniment perdu qui renvoyait, en un temps hors
du temps, en un lieu hors de tout lieu, à une
réalité première, unique et mère de tout le reste.
Aussi Salomé portait-elle son ventre avec une puissante
fierté, comme une arche d'alliance ou un hagio cosme.
Et à la lenteur du temps qui passait et ^{travaillait} ~~se démenait~~ sans
bruit à accomplir l'instant, la très paisible et très
patiente Salomé s'approchait tranquillement de la
cellule de l'Abbi. Comme d'errants, itinérants et
pègrins, qui aurait parcouru toute l'étendue de son
désir et, en possession désormais de tous ses biens,
aurait acquis la certitude invincible de son pouvoir
et de sa valeur, elle s'appêtait à aborder le Maître
et Père, fécondateur et géniteur dans l'ordre spirituel,
Abbas, Pater — mais hantée de toutes les suggestions
de la nuit d'hiver et comme une femme qui a élu
son corps modeste de fidélité à elle-même et symbole
chaleureux de sa destinée, elle venait au Seigneur de

une plante riche en odeurs, brin de thym ou de romarin, feuille de myrte ou d'eucalyptus, fleur de shirazefeuille. Sa bouche est presque toujours occupée à poursuivre jusqu'à l'évanescence finale quelque parfum à l'intérieur d'un parfum. Et lorsque la prière prend le relais de cette savouration, on peut penser que l'activité intime de la langue, des lèvres et des mille et une innombrables mastigateurs, salivaires, olfactives et déglutisseurs, sans changer de style ne fait que changer d'objet, ^{forçant} ~~travaillant~~ la saveur de Dieu dans la pulpe des mots, cherchant en Dieu son plaisir et le cuisant avec une inlassable ardeur dans le jardin des épithètes. Dans la confession de ses fautes, Marina parle souvent de sa gourmandise. Le vieux prêtre Timothée qui l'écoute avec la fluctuante attention d'un père pour sa petite fille, lui répète toujours les mêmes paroles : « Marina, Marina, ce n'est pas pour toi que le Seigneur t'a donné une langue. Ce n'est pas pour ton plaisir mais pour sa gloire. Penses-y, mon enfant. »

Marina pense au Père Timothée et pense à tout ce qu'il veut lui faire penser. Mais, en ses quinze ans, que peut savoir une jeune lithynienne

De son ventre et de ses seins. Elle n'a pas dépassé la quarantaine mais sous les fards lui les masquent et dans la grande paix du jour qui se balance rythmiquement au fond du temps, c'est une grâce et une beauté toutes juvéniles qui s'établissent à jamais dans la mémoire de ceux qui l'ont aimée.

Il fallait qu'Irène mourût pour que la légende prît forme. Son rôle unique consistait simplement à clore, ce jour-là et pour toujours, ses yeux et sa bouche et à se recueillir totalement en elle-même dans le silence d'ordinaire conquis de son corps. De sa part de vie, de sa part de peine et de bonheur, il n'y a rien à dire. Mais on peut penser qu'elle avait su emplir son cœur de tous les charmes de ce rivage marin qui avait été l'unique paysage de sa vie et qui l'avait poussé à choisir, pour sa fille, le nom de Marina — comme si ^{aurait voulu} ~~aurait voulu~~ lui léguer par la vertu d'un seul mot, l'essence la plus précieuse de tous ses rêves, de tous ses desirs et de tout son savoir.

Telle est Irène, d'ordinaire et à jamais sans regard et sans ~~vie~~ mouvement et sans voix :

Marina rêve à Marina : elle va se marier
mais elle ne connaît pas encore son fiancé. Elle est
toute vêtue de fleurs blanches et roses et ces fleurs ont
tout pas une parure extérieure à elle-même, mais elles
ont poussé sur sa peau et leurs racines sont nées de
sa chair. Le corps de Marina est comme l'humus
nourricier d'une merveilleuse floraison avec laquelle il
ne fait qu'un car il n'y a pas de distance, pas d'intervalle
entre l'être de la chair et le paraître de la beauté.
Toutes ces corolles fraîches écloses sont Marina et elle-ci
qui s'avance comme peut se dérouler un jardin ou une
prairie, ne fait que marcher à travers elle-même sans
jamais se distinguer de soi. Marina est tout à fait
confiante de sa beauté, elle a envie d'elle-même,
elle voudrait se rouler dans ses propres fleurs et se
cueillir à pleines brassées. Cependant comme elle est sur
le point de
~~se présenter~~ à pénétrer dans l'église et se prépare à
rencontrer son fiancé, elle s'aperçoit que ses pieds sont
nus. Et le prêtre Timothée se tient sur le seuil
et d'un geste il lui interdit d'entrer. « Marina,
petite fille, lui dit-il, comment espères-tu te marier
si tu n'as pas de chaussures ? » Alors Marina regarde
ses pieds et, dans la honte et la confusion, tournant
son regard vers elle-même, elle comprend soudain
que toutes ces fleurs n'étaient qu'illusion et que

Comme une réalité intérieure, spirituelle — accaparait l'espace total, éliminant en des marges infimes toutes les choses négligeables de ce bas-monde, à commencer, justement, par Marina si bien que celle-ci, rejetée dans l'ombre familière (celle de sa chambre et de sa maison mais aussi celle de son corps) dont jamais elle n'avait cherché à s'évader, se tenait là comme un rien en face du tout, comme un néant en face de l'absolu. Et ce fut du fond de ce sentiment de quasi-inexistence et peut-être parce que, de tout son cœur, elle acceptait de s'annuler — que Marina comprit tout à coup que cette vague de lumière était un ange et même, plus précisément, l'Ange qu'elle attendait depuis toujours, l'Ange des plus hauts désirs, et des plus belles promesses, celui dont elle guettait l'envol dans le chatouement doré de mosaïfères de son église, le grand Séraphin, ^{l'hexaptère} ~~l'hexaptère~~, celui qui vient en tête de la hiérarchie et que la tradition désigne comme flamme brûlante, incandescence dévoratrice, inaltérable lumière de la divine charité.

Et maintenant, il était là, devant elle, et son sourire procédait du même fond infini de douceur et de paix que le mouvement de ses ailes et que l'élan qui le portait — comme si sa face, invinciblement belle et heureuse, était, ni plus ni moins, l'espace épanoui : il y a ainsi des fleurs qui sont le comble de toute une saison.

souvenirs d'alors, que mes pieds, précisément
parce qu'ils étaient nus, m'interdisaient
d'accéder à la situation supérieure que je visais.
Par exemple, sur le point d'être ordonné prêtre,
le sacre me n'était refusé ~~par l'évêque~~
~~parce que~~ je n'avais pas de chaussures. Ou
encore, dans le même ordre d'idées, je ne pouvais
monter en chaire et prêcher la parole de Dieu parce
qu'il était d'une indécence inqualifiable de
prononcer un sermon pieds nus. D'autres fois,
mes pieds, impudiquement déchaussés, soulevaient
l'excitation et la risée des fidèles. L'assemblée
des chrétiens, travaillée dans toute sa fâche, par
une hilarité ~~à~~ sans mesure, ~~et~~ s'agitait
en une foire grotesque où ^{il était décidé que} mes pieds, proposés
aux enchères publiques, appartiendraient à
qui en donnerait le prix le plus vil. D'une
façon générale, si je me reporte à mes souvenirs
de rêves, je n'ai pas de chance avec mes
pieds. Ils attirent régulièrement sur moi
la honte et la confusion. Ce n'est pas qu'ils
soient sales ou malodorants ou encore mal
bâtis et impropres à leur usage naturel. Non.

chaleur et une douceur insolite, libre de mon corps et
de mes mains comme pouvaient l'être, à ce que je
croyais, les peuples solaires, incongru, paradoxal, proche
du point de rupture, qui étais-je — pour autant que je
fusse encore — sinon ce corps individualisé, créé dans
son histoire, et qui n'avait de rêve que ^{de} se fendre
et ^{de} se dissoudre ? C'était là que se situait
l'ouverture. Dans la chair. Dans le système des muscles et
des nerfs. Dans l'obscurité des tissus gorgés de sang et d'humeurs.
Dans l'écart des membres et dans leur rythme. Dans le
tréfonds du ventre. Dans la rutilance des viscères et des glandes.
Je m'ouvrais. Je me forais un puits. Je m'invaginai.
Un puissant mouvement immobile de contemplation et
d'acceptation me taillait une voie d'accès à ma propre
profondeur. Peu à peu, dans l'osmose qui me faisait
participer à l'intimité charnelle de la terre, je cessai
d'être ce corps viril qui n'avait acquis sa consistance
que dans la distance et l'opposition. Les angles qui
avaient jusqu'ici découpé mon apparence d'homme
dans les massifs tissulaires de la vie se relâchaient
et s'arrondissaient comme épris de tendresse et saisis
de molle abondance. Je m'évadais d'une certaine
tension vitale pour m'envaser délicieusement dans une
chair plus végétative, plus contemplative, plus indifférenciée.
Je me défaisais de l'orgueil d'être séparé et renonçais
aux ambitions spontanées de la domination, de l'emprise
volontaire sur les choses et de la puissance d'affrontement.

se mêlent indissociablement le souvenir des fleurs noires,
la sérénité de Maria Glykophilousa et son heureuse
confiance dans l'acceptation de sa fille. A l'observer,
il semble bien qu'il n'y ait en lui pas plus d'esprit
de récession ni de tension volontaire que chez Marina.
Il apparaît de toute évidence que chacun est passif
à l'égard de l'autre, que chacun se tient dans
l'ouverture de l'autre avec pour seule préoccupation
de ne pas contrarier son vis-à-vis, de ne pas le
contraindre surtout et de l'accepter. Mer étale et
ciel immobile, les images cosmiques de la
béatitude se convoquent d'elles-mêmes pour retenir
cette scène dans la courbure de leur beauté. A chacun,
comme absence de désir, son désir de céder, sa
volonté de ne pas vouloir, son souci de ne pas être.
L'instant le plus lourd se fait ainsi le plus léger
— si tendre et si tenu jusqu'en la paix des
veines profondes, que Marina s'aperçoit à peine qu'elle
vient de se lever...



interligne important

Plus tard, Marina cherche parmi les vêtements

je savais bien qu'il se jetait en moi, sans fin, inépuisablement, car ma paix était plus vaste que sa violence et ma ténacité plus grosse que sa transparence. Je me perdais en lui, mais c'était lui qui se perdait en moi — comme les instants dans la blancheur du temps, comme la suite des jours dans la matrice de l'éternité.

Je parle de ma ville avec ses fontaines, avec son fleuve et sa rivière, avec ses nuits et leur ruine, avec ses cours intérieurs et ses enfances dilapidées, mais, ce faisant, je ne cesse de parler de la femme sans cesser de parler de moi-même.

(Et c'est peut-être simplement pour dire cela que tout ce livre est écrit — oui, simplement pour relever ce paradoxe : qu'il n'est discours de moi que féminin pour autant que la femme ne soit femme que morte à la parole.)

Et parfois les fontaines ; d'autres fois, les femmes. C'était cependant la Grande Année du Coléoptère et si ma carapace, un instant,

De mon regard. Je n'ai rien à en dire. C'était un
feu comme si je n'en avais pas eu. Mais le regard
de l'Abbé, lui, existait. Ouverture. Dedans. A peine
plus de lumière ~~et~~ interne eût suffi pour qu'il
virât au blanc et atteignît ainsi sa couleur-limite,
dans l'absence de couleur. A quoi nous tendions,
l'Abbé et moi, par des voies opposées. Moi, je tenais
presque toujours le regard baissé comme en cet
instant où l'Abbé me demandait avec une
solicitude qui n'en finissait pas, bien que tout
fût fini : « Qui allez-vous devenir, mon pauvre ami ? »
mais il me suffisait de lever les yeux vers son visage
pour me sentir aussitôt et totalement la proie d'une
longue familiarité de vide et d'absence, plus fascinante
que la plus étrange de tous les poèmes et, pour moi,
plus enrichissante que tous les biens du monde.
Si je m'obstinais donc à baisser le front et à
fixer, comme pour les conjurer d'agir pour eux-mêmes,
par eux-mêmes, mes pieds nus et obscènes, ce n'était
pas en vertu d'un acte de foi en moi-même, mais
parce que j'avais atteint ce point d'amour intolérable
qui n'offre de choix qu'entre l'exil ou la mort. Mais
l'obscène ne peut choisir la mort, à moins de nier,
d'un coup, son obscénité. L'obscénité a partie liée avec

le multiple et le mouvant, le profus, le vivant
— et Irène, une et seule, immobile, hors de toute
prise autre que contingente. A travers le contraste d'équilibre
des vivants et de la mort, dans la pureté du chant et
dans la maîtrise de l'acte liturgique, on perçoit d'emblée
un rapport essentiel entre la beauté et la mort
(comme si Irène était morte de sa propre beauté) —
rapport qui, du reste, ne fait que recourir de sa
réduction esthétique la relation bien plus fondamentale
et autrement plus inquiétante qui lie la femme à
l'obscurité.

Du profond de son immobilité qui fait, de sa
présence, le signe de son absence, Irène projetée au cœur
des âmes priantes l'image ultime de sa beauté. On ne
l'oubliera plus. même si l'on cesse d'évoquer son
souvenir, même si son nom n'est plus jamais
prononcé, elle devra demeurer implicitement à
l'arrière-plan de la légende comme référence absolue
de tout ce qui peut être dit. Elle dont la tradition
n'a conservé aucune parole continuera de parler par
la bouche de Marina. Et si quelque chose se passe
(quelque événement majeur qui oriente le cours de
l'histoire), si quelque pensée décisive surgit soudain
ou quelque émotion ravageante ou quelque geste irréductible,
— ce sera comme avant comme toujours à partir
d'elle que le mouvement des planètes se mettra en train,

un seul et même vide dont le vide central qui m'aspirait (vide, encore une fois, de cour intérieure) réalisait la figure concrète.

Des enfants méchants, vindicatifs et désespérés comme tous les enfants, avaient jeté leurs jouets dans cette cour. Moi, lorsque j'étais petit, je jetais des cailloux dans le puits afin que le Diable dont c'était, hors de mon cœur, le refuge, en sortît. Et il en sortait.

Des enfants que je ne connaissais pas, que je n'avais même jamais vus, avaient consacré le sens du vide de cette cour intérieure en y précipitant leurs trésors. S'en souviendraient-ils, plus tard, lorsque, penchés sur leur passé comme je l'étais à travers la brèche ouverte, pour moi, dans la compacité des murs, ils chercheraient à rejoindre le point d'origine de leurs passions et à reconstituer le cheminement de leur histoire parmi la trame confuse des désirs ?... Question indirecte. Si je l'énonce, c'est uniquement pour parler de mon affaire. Car les enfants qui avaient massacré leurs jouets dans le Désert m'importent peu. A l'heure actuelle, ils ont grandi, ils sont mariés et leurs enfants ou les enfants de leurs enfants, sans le savoir,

Désormais, si je devais aimer, ce ne serait
pas l'homme, de la toute puissance duquel
j'étais à jamais disjoint. Ce ne pourrait être
sur la femme, au royaume ~~de~~ très mêlé
de la terre et des eaux, dans l'ambiguïté,
dans l'indétermination, dans le vertige des
osmoses et la contamination de tous les sens.
Exclu de la rigueur et de la pureté, nié par
l'implacable savoir du Père, voué aux voies
obliques d'une identité douteuse, je me
chuchoterais en cette absence de limites que
l'on dit femme — et qui se dit femme,
elle-même, sans savoir ce qu'il en est.
J'aimerais la femme comme les femmes
s'aiment entre elles : par enlèvement.

Moi, j'étais ma carapace, avec mes
centuples pattes ramassées sous elle. Je
retenais ma parole, je retenais mon souffle,
je ne bronchais pas. La femme se tenait
au-dehors. Mais j'étais en elle parce que
je la portais en moi. Et là, je l'atteignais.
Là, elle s'élevait, entre le rêve et la veille,
et fendait son ventre et, toute, s'ouvrait.

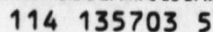
421002

marinus
et
marina

[illegible]

roman

textes - flammariön



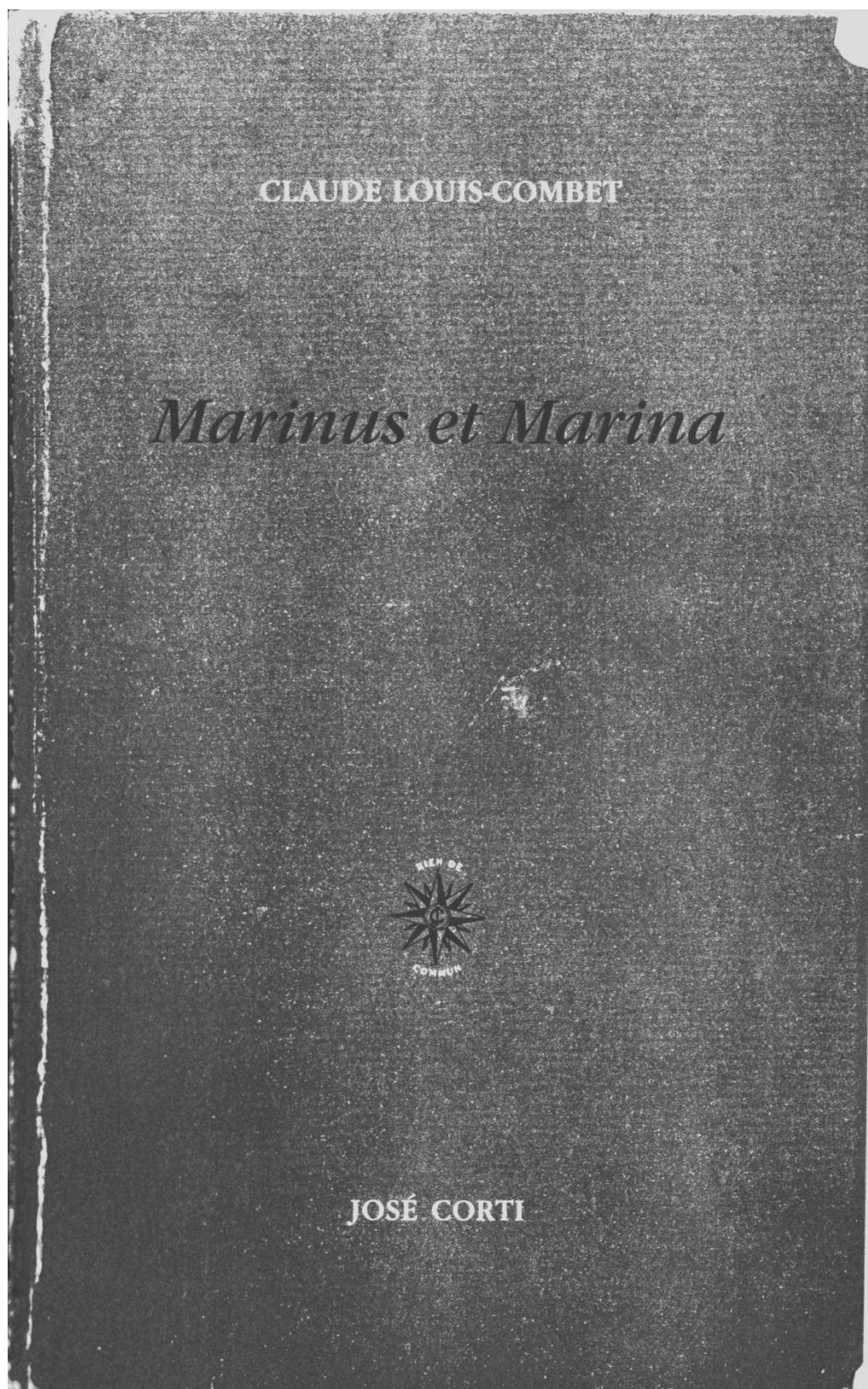


Illustration n°25

et trempés de sang. Un essaim de mouches y
 faisait de bourdonnante voracité avec un acharnement
 qui était comme l'incarnation du désespoir (ou sa
 dérisoire trulence). Cependant Eugène ne devait pas de
 cet Orient qu'il avait choisi comme unique horizon.
 Et dans l'obscurité des sens et le vide de l'esprit, il
 ne cessait de répéter le nom du Seigneur avec une
 ferveur aussi dépourvue de sentiment que son corps l'était
 de bien-être, comme si la prière était le produit
 parfaitement insolite des articulations de sa mâchoire
 et de ses dents qui claquaient. Et la légende qui se
 retirait que les vérités les plus précautionneuses dit,
 sentiment, que le doux nom de Jésus fut, pendant
 tout ce temps, la seule nourriture d'Eugène, sa
 seule boisson et son dernier soutien.

Il arriva toutefois qu'une nuit — la neuvième
 depuis qu'Eugène avait quitté son village — Théophane,
 higoumène du monastère ^{Maria Glykonhiloussa} ~~de Héraclée~~, entendit,
 dans son sommeil, une musique tout à fait extraordinaire,
 comme d'une harpe tout entière possédée par l'esprit de
 fraîcheur et égrenant ses notes hautes avec une sûreté
 et, en même temps, une fluidité parfaitement incomparable
 — en quoi cette musique paraissait céleste. Et sans
 l'instant où il s'éveilla, Théophane ne doute pas de
 la présence invisible mais toute proche d'un ange musicien

Simplement, ayant été soigné, il était le jour se répandre vers les autres et laisser les autres se répandre en lui. La mesure de sa sainteté était celle de l'oubli de lui-même.

Eugène, au début de son séjour à Maria Glykophilousa, n'éprouvait pas le besoin de rencontrer Théoéphane et de se lier à ^{lui}. Il n'aspirait qu'à la plus profonde solitude et à un silence sans conflits, seulement peuplé par les bruits, vastes et paisibles, de la nature. Il n'avait nul désir de raconter sa vie. D'ailleurs, à mesure que les jours se succédaient, tous semblables dans la régularité des rites et la permanence du lieu, il sentait que son existence antérieure n'était rien, qu'elle n'avait aucune consistance exprimable — et il se trouvait, parmi les frères, à la dernière place du dernier arrivé, comme s'il était né le jour même où il avait quitté son village et franchi la montagne. Au fond de son cœur, à tout moment, il invoquait le Nom du Seigneur. Et sa propre voix le remplissait, sans tension ni rupture et comme une eau s'écoulant toujours avec le même débit, du sentiment d'une présence infiniment puissante et infiniment miséricordieuse.

Et sans doute Eugène n'était-il qu'un pécheur. Mais dans l'heureuse plénitude intérieure des premiers temps de son séjour, il se satisfaisait de l'impression

DEUXIÈME PARTIE
DU ROMAN REMANIÉ À L'AUTRE ROMAN

Claude Louis-Combet a prêté le ms autographe de *MM* au centre Jacques-Petit mais il lui a également offert l'opportunité de consulter ses marginalia. Notons d'emblée pour le généticien que ce sont surtout les folios de brouillons, d'ébauches, de plans, et de prises de notes qui sont intéressants concernant la genèse des œuvres louis-combédiennes, bien plus que les ms autographes dont la netteté serait plutôt décourageante. Le centre détient une version numérisée et photocopiée du ms comme des marginalia de cette première mythobiographie. La deuxième partie de notre recherche sur la genèse du roman se consacre à l'analyse des brouillons de *MM*. Avant d'analyser ces folios, nous avons entrepris un lourd et long travail de classement pour démêler les brouillons des ébauches et les brouillons des sources, ces notes documentaires qui seront l'objet de notre troisième partie, comme des pensées détachées, ces réflexions ou plans dans lesquels Claude Louis-Combet conçoit l'ordre du roman. Le dossier des « brouillons et ébauches » contient 98 brouillons pour 123 folios. Nous avons choisi de classer les folios en trois rubriques : les brouillons identifiés (55 br, 71 folios) qui sont les plus nombreux et que nous repérons dans les deux versions, manuscrite et imprimée, les brouillons soumis à une nouvelle campagne de réécriture que nous appelons ébauches réécrites (34 éb, 38 folios) et les ébauches abandonnées (7 br, 14 folios) qui constituent l'autre roman de *MM*, celui qu'il est donné seul au généticien de lire. Dans la version définitive, le récit du narrateur contient 389 folios et celui de Marina 305 folios. Notre dossier regroupe seulement 71 folios identifiés parmi les 694 ff du ms (folios qui contiennent le texte), ce qui nous laisse conclure que beaucoup de brouillons ont été perdus comme le souligne Claude Louis-Combet lui-même au folio 1 du dossier des « Sources » (voir Annexes II). Il s'est lui-même débarrassé de ces folios. Ne prêtant aucun intérêt à ses ms, il les considérait comme étrangers à lui dès lors que l'ouvrage est achevé et n'a que tardivement conservé l'ensemble de ses brouillons. Par ailleurs, nous pouvons supposer que Claude Louis-Combet a réutilisé des brouillons, ou passages entiers, qui ne prêtaient pas à transformation et ne nécessitaient pas de retouches majeures. Deux raisons-suppositions qui expliquent que si peu de brouillons identifiés aient composé le dossier qui nous est resté. Dans le dossier de brouillons, Louis-Combet écrit sur des feuilles volantes, souvent des feuilles de couleur au format type (le format qu'il a utilisé pour rédiger son ms autographe, format A4), parfois aussi, sur des bouts de papier de formats différents.

Le terme « brouillon » est ainsi défini sur le site de la Bibliothèque nationale de France :

Le terme « brouillon » n'apparaît qu'en 1551, se définissant, un siècle après l'invention de Gutenberg, par rapport au manuscrit et à l'imprimé. Mais l'objet lui-même avait depuis bien longtemps déjà emprunté les divers supports de l'écriture : feuille de papyrus, tablettes de bois ou de cire... L'étymologie rattache le mot au germanique *brod*, « brouet », « bouillon ». Ce sont bien là, en effet, les bouillonnements de la pensée que l'on donne à voir en présentant des manuscrits de travail, témoins des hésitations et des blocages, des renoncements et des reprises, des trouvailles et des recherches de leurs auteurs. Conscients de la part d'eux-mêmes qu'ils abandonnent dans leurs archives, les écrivains ont eu, et ont encore, à leur égard une attitude variable, – les détruisant ou bien les conservant dans leur totalité ou en partie pour les léguer à la postérité. Mais ceux qui, aujourd'hui, écrivent directement sur ordinateur laisseront-ils des traces de leur création ? Cette question en entraîne une autre sur ce que les manuscrits apportent d'irremplaçable à la connaissance d'un auteur et à la compréhension de la genèse de l'écriture. Si l'œuvre est « le masque mortuaire de la création » (selon Walter Benjamin), les brouillons n'en révèlent-ils pas le visage le plus authentique ? ⁷¹

Retrouvons cette saisissante comparaison de l'œuvre « masque mortuaire », fidèle mais inerte, et du « visage authentique », pour partir à la recherche du vrai visage, des véritables traits de *MM*. Le brouillon étant au roman ce que l'esquisse est au tableau, conservant le feu de la création, n'étant pas léché, corrigé. Une autre définition plus génétique apparaît dans l'ouvrage de Jean Bellemin-Noël et qui définit le brouillon comme étant :

L'ensemble des écrits rédigés « en vue de » l'ouvrage publié et qui conduisent à lui ; la forme achevée en est le manuscrit. L'expression « en vue de » doit ses guillemets au fait qu'elle ne prend sens que rétrospectivement : à chaque instant de la rédaction, il y a déjà, pour celui qui rédige, œuvre et non pas préparation à l'œuvre ; c'est par rapport à l'œuvre publiée que les brouillons existent comme tels-comme résidus.⁷²

Il nous revient de scruter les brouillons de cette première mythobiographie de Louis-Combet afin de tenter de percer le mystère sur la création de l'ouvrage et d'apprendre comment l'auteur a procédé pour construire et rédiger son roman. Qu'apprendra-t-on des hésitations, des remords de l'auteur ? La construction du mythe de l'androgynisme fut-elle soumise à des hésitations, des blocages, ou au contraire le fruit d'un jaillissement de l'image et du fantasme ? De la même façon, la figure de Marine a-t-elle surgi toute créée de l'imaginaire de son auteur, ou

⁷¹ Définition extraite du site de la BNF : <http://expositions.bnf.fr/brouillons/expo/index.htm>.

⁷² *Le Texte et l'avant-texte*, *op.cit.*, p. 13.

fut-elle au contraire soumise à une genèse fluente ? L'analyse de cette partie se divisera selon deux tropismes : « le roman remanié » et le « roman abandonné ». Le premier chapitre est réservé à l'analyse des passages que nous identifions dans la version manuscrite autographe. Ces brouillons présentent des similitudes mais aussi des divergences par rapport aux passages qui leur correspondent dans le ms. En comparant les deux versions nous examinerons de près la genèse des thèmes majeurs de la mythobiographie tels que la figure de la mère et du père, la quête d'identité, le plaisir et la mort. Le « roman abandonné » est consacré à l'étude des ébauches comme à l'étude des folios abandonnés qui n'ont pas de trace dans le texte définitif. Nous essayerons dans la mesure du possible de relier les ébauches à leur réécriture dans la version définitive. Nous analyserons les textes abandonnés qui constituent des tableaux dont Claude Louis-Combet n'a finalement pas tiré parti, mais qui nous permettent d'esquisser un autre roman, l'autre roman de *MM*, celui que le généticien a la chance de lire et que le lecteur du roman peut à peine deviner.

2.1 LE ROMAN REMANIÉ

Cette partie s'intéresse à l'ensemble des textes identifiés et replacés dans la version définitive⁷³. Il nous livre la mythobiographie telle que Claude Louis-Combet l'a conçue dans son état premier. Nous sommes face à des folios rédigés de la main de l'auteur, des folios qui constituent en bribes le roman final. Dans notre travail de recherche, nous avons procédé à une étude comparative, confrontant les brouillons au ms pour suivre le processus de création du roman. La confrontation des deux versions, qui parle de la genèse de *MM* nous a permis d'aborder des thèmes qui irradiant la mythobiographie. Ces brouillons font apparaître les mutations auxquels sont soumis les thèmes majeurs de la mythobiographie. Nous avons choisi d'analyser chaque récit séparément, reproduisant l'alternance du récit du narrateur et de celui de Marina. Nous examinerons donc en premier lieu le récit du narrateur, puis celui qui s'élabore autour du parcours de la sainte. Dans le récit du novice, le mythe de l'androgynisme occupe une place importante. Ailleurs, à travers les brouillons qui instaurent un lien entre les deux récits, nous avons la chance d'observer le concept mythobiographique en train de naître. Puis dans un second chapitre, nous analyserons les brouillons qui concernent le deuxième récit, celui de la sainte. Nous nous attarderons à scruter la genèse de la figure de Marina, sur la conception de sa féminité ainsi que son être, les origines et conséquences de son travestissement. Nous examinerons aussi comment s'est construite la figure paternelle, Eugène, qui joue un rôle crucial dans la destinée de sa fille. La figure d'androgynisme revient de nouveau dans cette partie à travers le couple Eugène/Marina, le père et la fille pouvant former l'image de l'unité et de la perfection amenée à se détruire, par le mensonge et par la mort.

⁷³ Nous renvoyons au tableau qui établit les correspondances entre les folios de brouillons, les folios du ms, et les passages auxquels ils renvoient dans l'édition Corti (voir Annexes I).

2.1.1 Genèse du premier récit

2.1.1.1 Le mythe de l'androgynie dans l'avant-texte⁷⁴

L'androgynie⁷⁵ est une figure mythique qui a inspiré les artistes et hommes de lettres depuis Platon. Cette figure mythique a connu son apogée littéraire au XIX^e siècle. Le terme apparaît pleinement dans le titre du roman de Pierre Cuisin *Clémentine, orpheline et androgyne* et réapparaît ensuite dans le roman *Fragoletta* d'Henri Latouche en 1829. Le mythe est apprivoisé plus tard par Balzac dans *Séraphita*. La figure de Séraphitus-Séraphita est considérée comme l'image de la perfection humaine. Un autre texte qui travaillait sur l'androgynie est *Jocelyn* de Lamartine où un séminariste s'éprenait d'une jeune femme déguisée en homme, Laurence. A partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, l'image de la perfection humaine commence à s'estomper mais le mythe de l'androgynie prend encore de l'ampleur surtout vers la fin du siècle. Dans les romans et les nouvelles appartenant au mouvement décadent du XIX^e siècle, la figure de l'androgynie est récurrente, apparaissant sous la forme d'un hermaphrodite morbide, voire satanique, qui ne connaît d'existence que sensuelle. L'androgynie devient même le symbole de cette fin de siècle : « Les êtres humains sont fatigués, anémiés, et cela se traduit par une disparition progressive des caractéristiques sexuelles. Si l'on se rappelle la galerie des portraits représentant les ancêtres de Des Esseintes, dans le roman de J.K. Huysmans, on se souviendra que des Barbares, premiers de la lignée, on passe à des êtres de plus en plus raffinés et de moins en moins mâles. »⁷⁶ L'androgynie a toujours fasciné Claude Louis-Combet et nous en rencontrons

⁷⁴ Sur le modèle de *Là-Bas* de Huysmans, Claude Louis-Combet a opté pour un roman qui serait construit selon une stricte alternance des chapitres. Le récit du narrateur n'encadre pas celui de la sainte, sur le modèle des romans classiques qui se construisaient généralement par un roman-cadre et des récits encadrés, mais il alterne bien, rigoureusement, avec l'autre. Cette alternance matérialise l'alternance Masculin-Féminin, Esprit-Chair, Perdition-Sainteté, pour aller vers le terme du roman, qui devait matérialiser l'union des contraires, la réunion de ce qui a été séparé, déchiré. Il n'en est rien, puisqu'on sait que seule la sainte accède à l'extase, tandis que le narrateur ne sera jamais que le scribe, l'interprète de cette extase qui lui est refusée. Cette alternance des récits impairs, ceux du narrateur, et de récits pairs, ceux de la sainte, matérialise nous semble-t-il dans la matière du roman le mythe qui le traverse, celui de l'androgynie.

⁷⁵ « L'antique nature humaine comprenait trois genres : le mâle, l'androgynie et la femelle. Chacun de ces êtres humains, qui présentaient la forme d'un œuf, était double. Il avait quatre mains, quatre pieds, deux visages placés l'un de l'autre, et surtout deux sexes sur ce qui constitue actuellement la partie postérieure de l'être humain. Dans le cas du mâle, ces deux sexes étaient masculins ; dans celui de la femelle, ils étaient féminins ; et dans celui de l'androgynie, l'un était masculin et l'autre féminin ». (cf. Platon, *Le Banquet*, traduction inédite, introduction et notes par Luc Brisson, Paris, GF Flammarion, 1999, p. 44.)

⁷⁶ *L'Androgynie dans la littérature*, Paris, Albin Michel, « Cahiers de l'Hermétisme » 1990, p. 39.

le thème dans la plupart de ses œuvres. Comme le note Stéphane Lavauzelle, l'androgynisme « règne, majestueux et omniprésent, au sein d'une œuvre qui se le donnera toujours pour origine et qui le tiendra incoerciblement pour principe dans son développement. »⁷⁷

Dans *Le Recours au mythe*, Louis-Combet lève le voile sur quelques secrets d'enfance. Il raconte une adolescence marquée par les mythes et par le rapport qu'entretiennent ces figures légendaires et archaïques avec l'être. Le mythe, ou comme l'appelle parfois Claude Louis-Combet l'archétype de l'androgynisme est en rapport avec son expérience intérieure :

Le mythe platonicien du *Banquet*, dont la découverte avait déterminé mon orientation vers les études philosophiques, demeurait en moi non comme une simple référence classique, mais comme un événement primordial auquel mon être, dans sa particularité toute modeste, avait été mêlé. Il en allait du fabuleux récit que Platon met dans la bouche d'Aristophane, et des commentaires hautement spirituels qu'il attribue à Socrate, ainsi que des chapitres de la *Genèse* consacrés à la création du monde, à la naissance de la femme et à la chute originelle. Ces textes possèdent une valeur de révélation qui n'éclairait pas seulement le sens de mon expérience individuelle, mais qui la soutenait, littéralement, l'englobait, la berçait dans l'épaisseur ontologique de ses métaphores.⁷⁸

La connaissance de cette figure a été nourrie par la lecture de Platon comme de la *Genèse* mais sa découverte est redevable à Gabriel Madinier, professeur de philosophie de l'étudiant pendant son année de propédeutique à Lyon. Un jour, le professeur invite René Schaerer, un professeur de l'Université de Genève, pour parler de Platon. Suite à ces conférences qui ont duré deux jours, le jeune homme découvre l'ampleur du mythe de l'androgynisme et en est ébloui. Hésitant sur son avenir entre les lettres classiques et philosophie, cet événement décide du choix du jeune étudiant qui tranche en choisissant Platon, auteur qui sera plus tard l'objet de sa thèse de doctorat. A l'époque, Louis-Combet n'avait pas encore lu le *Banquet*. Il entreprend la lecture de l'ouvrage après la communication du professeur Schaerer qui, comme l'avoue Louis-Combet, fut pour lui comme une illumination, celle-là qui va irradier, quinze ans plus tard, *MM*. Nous remarquons tout au long de l'ouvrage une quête insatiable, une recherche de l'autre dans le but de l'unité et de la complétude. La définition même de la mythobiographie révèle cette recherche de l'androgynisme dans la constitution même du récit : « Et si l'on se souvient que le personnage du récit est toujours une femme et que le narrateur, de son côté, s'exprime au masculin, on peut

⁷⁷ Stéphane Lavauzelle, « La vocation androgynisme de l'écriture dans l'œuvre de Claude Louis-Combet », in *L'Androgynisme en Littérature*, Dijon, éditions universitaires, 2009, p. 144.

⁷⁸ Claude Louis-Combet, *Le Recours au mythe*, Paris, José Corti, 1998, p. 284-285.

saisir de quel fond radicalement érotique procède l'écriture – autobiographique ou non. L'application au texte participera toujours, entre tant de mirages des sables, de la quête de l'Androgyne. »⁷⁹

L'analyse des brouillons nous permet d'assister aux mutations que peut subir cette figure qui constitue le thème principal de l'ouvrage. L'androgyne louis-combétien se dilue dans plusieurs couples formés, d'abord le couple Mère/Fils, Narrateur/Abbé et Narrateur/Marine, couples qui explosent et finissent par matérialiser le dualisme, la scission, l'impossible possibilité de se rejoindre, mais qui disent aussi, dans leur fracture et leur échec, le rêve de l'Union et de l'Un.

2.1.1.1.1 Mère et Mer, fusion des éléments (fluidité et fluence de la fusion)

Dans son essai *Le Recours au mythe*, Louis-Combet dévoile son enfance auprès de deux figures maternelles, la mère et la grand-mère. Ayant perdu son père à l'âge de cinq ans, emmené très tôt au sanatorium car tuberculeux, l'enfant baigne dans une atmosphère essentiellement féminine d'autant plus qu'il faut ajouter à ces deux présences celle de la sœur. Deux figures maternelles contradictoires le marquent, la mère génitrice est légère et charnelle en rupture avec les sacrements de l'église et l'autre pieuse et cultivée. C'est à cette dernière que l'enfant doit le bonheur de ses lectures de jeunesse. Avant l'expérience mythobiographique qui va consacrer le mythe androgynique, Claude Louis-Combet consacrait ses romans et nouvelles à des figures maternelles comme dans *Voyage au centre de la ville*, *Tsé-Tsé*, et *Do l'enfant Pot*. La figure de la mère est déjà présente dans son premier roman *Infernaux Paluds* et reviendra encore dans l'une des mythobiographies *Mère des Croyants* sous l'image d'une mystique flamande Antoinette Bourignon, la mère universelle, symbole à elle seule (sans qu'il soit besoin de couple) de l'être parfait. En 2009, Corti publie un volume intitulé *La Sphère des Mères* qui regroupe trois romans épuisés, publiés initialement pour Flammarion : *Infernaux Paluds*, *Voyage au centre de la ville* et *Mère des Croyants*, trois fictions recueillies autour de cette figure maternelle qui creuse un manque affreux qui poursuit l'auteur toute sa vie et qui explique que le projet d'écriture soit entamé en partie dans le but de retrouver la femme première : « L'écriture est une manière d'épouser la Mère, l'inconsciente *Magna Mater* qui peuple le désir à sa source même et [...] »

⁷⁹ Claude Louis-Combet, *L'Homme du texte*, op. cit., p. 182.

effectue symboliquement comme un retour aux entrailles premières. »⁸⁰ Par l'écriture, la figure maternelle gagne en puissance et en étrangeté. Dans sa quête vers la perfection et le paradis perdu, le narrateur est toujours à la recherche de la mère capable de lui restituer son unité première. Il est à la recherche du paradis perdu suite à la séparation d'avec la mère à la naissance, la naissance étant vécue comme un drame par l'enfant-narrateur qui part à la conquête de sa moitié maternelle : « La fabuleuse mère de toute une vie m'avait abandonnée. » (f. 662, p. 374).

La figure maternelle si présente dans les premiers écrits de Claude Louis-Combet, se déploie encore sur les folios identifiés du dossier des marginalia. Tentons de cerner cette figure majeure dans son état naissant. Dans *MM*, nous sommes toujours face à un narrateur divisé, en quête de sa mère et du bonheur perdu tentant de se muliériser pour se joindre à l'Abbé, tentant de devenir femme pour rejoindre le Père. La naissance a été vécue comme un drame qui a brisé l'unité Fils/Mère. En effet, le br n°14⁸¹ considère la séparation comme une chute de l'homme; l'androgynat originel est rompu et l'être est condamné à une quête éternelle de la recherche de l'autre. Dans le ms, Louis-Combet effectue quelques changements sur les phrases du brouillon. En effet, « la croissance » est insérée juste avant « l'épanouissement » ainsi que « dans son mouvement de chute » qui ne figure pas dans l'avant-texte. L'ajout de « chute », dans la version définitive, est révélateur. Il exprime la douleur et la déchéance d'un être qui n'a pas pu se détacher de l'union prénatale. D'ailleurs la substitution, dans le brouillon, d'« arrachant » par «expulsant » traduit cette souffrance, cette scission d'avec le paradis prénatal (les connaissances de Claude Louis-Combet en psychanalyse surgissent ici dans son œuvre littéraire) : « Ce que l'histoire a séparé, [arrachant] < expulsant > la femme des tissus charnels de l'homme, j'en revivais l'unité première. » Ici est fait référence à la mythologie grecque, qui veut aussi que certaine déesse soit née d'un Dieu (Athéna/Zeus). La réunion avec la mère s'effectue à travers l'inceste avec soi ou comme l'appelle l'auteur « l'auto-érotisme ». Le br 14 est naturellement le développement de la note que nous retrouvons à la fin du br 13. A travers le désir de l'inceste, le narrateur retrouve son unité première : « J'épousais en moi-même mon complément sexuel. » (f. 92, p. 63). La phrase qui suit dans le brouillon « Je faisais corps avec moi-même » est éliminée dans le ms probablement pour son ambiguïté et parce qu'elle répète en quelque sorte le sens de la

⁸⁰ Patrick Krémer, « Le Mythe de l'androgynie dans l'œuvre de Claude Louis-Combet », in *L'Œil-de-Bœuf*, Revue littéraire trimestrielle n°16, octobre 1998, p. 33.

⁸¹ Pour suivre la numérotation des brouillons du dossier « les brouillons identifiés », il faut se référer aux Annexes I.

phrase précédente. Le narrateur confronte deux moments : le passé, l'adolescence en particulier et le présent. L'adolescent est amené à s'inventer une compagne imaginaire, « sorcière » ou « sylphide », cet autre Soi, cette forme féminine fantasmée, étrange plus qu'étrangère, énigmatique toujours, la femme étant bien l'énigme sur laquelle se construit l'œuvre de Claude Louis-Combet. Des légers changements sont effectués dans le ms pour clarifier les pensées de l'adolescent. « Son corps » se transforme en « le corps de l'amante ». Dans le ms, le romancier a gardé « son corps » puis l'a remplacé par « le corps de l'amante » pour préciser qu'il s'agit de la femme aimée (f. 93, p. 63). Une autre modification, en rapport avec cette compagne imaginée par le narrateur, est opérée dans la version finale, avec l'insertion de « et lourde de toutes les puissances de son sexe », juste après « la sorcière forte de tous ses membres » (f. 93, p. 63). La sexualité est toujours présente dans *MM* et surtout le sexe de la femme que nous allons rencontrer dans plusieurs folios des brouillons. La différence entre l'adolescence et le présent du narrateur est soulignée à travers la substitution qui transforme « mais c'était toujours une image surajoutée, un être à côté » en « mais c'était toujours une image hors de soi, un être convoqué du fond d'une nature étrangère à soi-même. » (f. 93, p.63). On voit comment se précise l'idée de la scission que ressent le narrateur et qu'il cherche à combler. « Surajoutée » cède la place à « hors de soi » et « à côté » à « nature étrangère à soi-même ». A présent la compagne que le narrateur invente ne fait pas partie de lui-même, de sa propre chair et pourtant c'est l'avènement d'un autre soi-même muliérisé, féminisé, happé par le fantasme.

Les dérives sensuelles de l'adolescent exprimées par le mot « gentillesse », dans le brouillon, sont considérées plus tard comme des « enfantillages de la puberté » par le narrateur du ms (f. 93, p. 63). Le passage du brouillon s'arrête au mot « gentillesse » alors que le ms rebondit après ce terme où le narrateur développe encore cette union du corps. La note du brouillon située juste après le passage rédigé : « → Inceste avec soi.m » trouve son développement, dans le ms, à travers des phrases qui évoquent les noces du corps qui se suffit à lui-même : « Je n'invitais personne hors de moi-même. Je m'accueillais dans cette part de moi-même jusqu'ici [obscur] < impénétrable > à ma conscience. L'homme que j'étais mettait à nu la femme que j'étais. » (f. 93, p. 63). On voit comment l'auto-érotisme a pris du sens entre le premier brouillon et la version définitive du ms. L'auto-érotisme n'est plus une dérive mais le principe de la muliérisation d'un être qui ne parvient plus à vivre la scission originelle, qui se rêve femme (et même mère) pour mieux s'unir au père absolu.

Parallèle à la quête de soi, à travers le mythe de l'androgynisme, celle de la mère. Souvenons-nous que la quête de la mère, à travers l'union dans le paysage maritime, accompagne, à l'orée du roman, la quête androgynique. Au novice, la quête androgynique, à Marina, la fusion de la Mer/Mère. La quête de la mère s'élaborait déjà dans le br n°6 où le narrateur recherchait la figure maternelle dans la nature. Il essaie de retrouver cette part perdue de lui-même en se mêlant à la substance nocturne et terrestre. L'avant-texte est incomplet, le paragraphe rédigé se termine par une phrase inachevée : « Tel que j'étais vigile, ». L'auteur complète par une série de notes entre crochets qui seront développées dans la version définitive : « Tel que j'étais, vigile, moins tendu que délesté, moins attentif qu'en attente, épris du vent lui-même qui, souvent, rabattait la neige sur ma couche, il [ill.] m'apparaissait que jamais je ne m'étais autant approché de ma part fondamentale d'obscurité que dans cet accord de tous mes sens avec la nature. » (f. 61, p. 42). La « Neige sur les couvertures » est remplacée par « la neige sur ma couche » plus intemporel. Le ms relate donc un moment d'accord et de tendresse possible grâce et avec la nature, ce qui est déjà ébauché dans la note du brouillon « harmonie équilibre entre le cercle de l'existence privée (seule) et celui du monde » qui se transforme donc en « l'accord de tous mes sens avec la nature ». L'accord est personnalisé, « l'existence privée », expression un peu vague qui cède la place à l'existence du narrateur. La note « identification du moi à la terre/Féminine » donne naissance à une phrase au folio 61 du ms (p. 42) : « [...] je me sentais exister, lentement, comme issu et promu de la terre elle-même et de la nuit, comme émané et expiré de la vastitude hivernale, dégagé des contingentes frontières de mon histoire physique [...]. » « Les contingentes frontières » se substituent à l'expression « dissolution des frontières » que nous retrouvons dans le premier jet. Quant à « Erotisation. Enténébrement. Féminisation », ces trois mots sont développés dans la rédaction finale. L'« Erotisation » se traduit par la chair et le corps en harmonie avec lui-même :

Le souffle qui dilatait mon cœur, la chaleur qui ouatait doucement le dedans de ma chair, la palpitation intime de mon corps à l'intérieur de lui-même, toute cette vie dite organique me parvenait non plus du système harmonieux des éléments, parties et segments de mon être physique, mais, comme transmigrée, comme infusée, d'une sphère de générosité charnelle dont le gel qui tendait l'air jusqu'au craquement, n'était que le tain miroitant fixé en surface pour les plaisirs en tact. (f. 62, p. 43).

On perçoit bien, entre le brouillon qui jette des idées, des directives qui seront à suivre, et la version manuscrite du roman, que l'idée de l'enfoncement dans le paysage, l'absorption par la Terre-Mère n'a pas jailli du travail d'écriture, mais a longuement mûri dans l'imaginaire de l'auteur, cette idée essentielle de fusion avec les éléments, le paysage, ce panthéisme érotique qui traverse l'œuvre de Claude Louis-Combet, est donc suffisamment puissante et ambiguë pour avoir, demandé deux campagnes d'écriture, moment clé du premier chapitre, il lui fallait une attention particulière, un soin particulier. La « Féminisation » est exprimée dans cette communion de la chair avec la terre et la nuit d'où l'« Enténébrement » qui se lit dans « chose de nuit », « cloque d'ombre ». Cette communion est un moment de retrouvailles avec la mère. La terre n'est autre que maternelle, c'est la Terre-Gaïa, d'où cette sensation d'identité dans ce mariage nocturne. La nuit est privilégiée parce qu'elle est maternelle : « Je connus alors - mais lentement et comme une mer qui, se retirant peu à peu, eût [révélé] < avoué > la charge obscure de ses trésors – la nuit véritable, la nuit géniale et maternelle aux infinies possibilités de révélation de soi-même. » (f. 58, p. 40)⁸². Par ailleurs, « le creux de terre », dans le br n°8, n'est autre que celui du ventre de la mère-terre. Dans le premier jet, « un creux – Cavum – Vaccum – Un enfoncement [s'impliquait] < s'insinuant > pour le seul plaisir de ses replis » se transforme en « un creux se voulait chair par amour de tendresse et passion de replis » que nous repérons au folio 69 du ms (p. 47). Nous assistons à une suppression de « cavum, vacuum » mais le mot « cavité » figurera au folio 69. L'idée de profondeur et d'enfoncement est maintenue à travers la phrase : « Des courbes, issues de la légende du sol, cherchaient leur [lien] < aire > de convergence. De vacuole en cavité, de crevasse en caverne, un rêve d'ouverture, mêlé intimement, indissociablement, à un rêve de clôture fixait en chair son lieu de profondeur – et son secret. » (f. 69, p. 47). Le « plaisir » cède la place à la passion. Cavum et cavité se métamorphosent en « de vacuole en cavité ». Un « creux » est intégré dans une phrase à l'instar de « cavum » et « vacuum ». La note en bas du brouillon reflète toujours cette obsession du sexe de la femme, ici confondu avec le ventre de la Mère. Elle est une sorte d'explication du paragraphe rédigé. Tous ces creux et ces replis sont ceux de la femme et de son intimité. Les

⁸² Dans son article « L'expérience de la nuit dans l'œuvre de Claude Louis-Combet », Françoise Ascal montre que la nuit est maternelle entre autres dans l'imaginaire louis-combétien : « Écriture dont on se serait bien passé. Qui ne soigne pas, ne sauve pas. Écriture de ce qui a été expulsé de la nuit première-celle de l'indétermination, de l'avant-conception – expulsé de la nuit seconde – celle du ventre maternel et de sa caverne chaude – pour être finalement jeté dans une autre nuit, plus vaste et plus égarante – celle de la vie sans Dieu, habitée de ténèbres et de puits sans fonds tels les sexes féminins qui attirent illusoirement. » (cf. *Claude Louis-Combet, mythe, sainteté, écriture, op. cit.*, p. 16).

flexions entre les premiers brouillons et le manuscrit définitif précisent le mouvement de plis et replis. Le seul *creux* du ventre maternel devient plus complexe et se mêle à l'idée des plis du sexe. Ce que disent les transformations entre les brouillons et le ms, c'est la confusion entre Ventre et Sexe, la confusion entre Mère et Femme, la totale féminisation du paysage, le rêve de communion absolue. Le panthéisme érotique est donc poussé jusqu'au bout de ses possibilités par Claude Louis-Combet entre les deux états du texte.

La nature constitue l'un des thèmes de retour dans le br n°55. Comme dans la plupart des brouillons, des notes de l'auteur figurent vers la fin du folio appelant une autre campagne d'écriture, la mettant en attente, comme si la genèse de certains passages avait besoin de ce moment de suspension dans l'écriture. A présent, nous avons une note sur la mère, la terre et la mort. Ces expressions sont rédigées d'une manière parallèle dénotant ainsi une relation entre les thématiques. Il s'agit en effet des odeurs que l'enfant chérit. La nature est maternelle aux yeux du narrateur. Ces termes sont développés dans le ms dans des phrases parfaitement composées et situées dans la suite du passage de l'avant-texte. « L'odeur de la terre » aboutit à la phrase suivante : « Car les odeurs de ce temps-là, bien avant d'être remémorés et commémorées dans le sexe de la femme, s'évasaient de la terre humide et chaleureuse, entre fermentation et décomposition [...]. » (f. 669, p. 377). Elles sont chargées de souvenirs. La mère est représentée par « maternelle » dans : « Ou encore, de cette énormité maternelle, obscure, insondable et épuisante d'où la pensée la plus téméraire désespère de s'évader » (f. 669- 670, p. 378). Ensuite une seule phrase mélange les deux premières notes :

En vérité, les odeurs de la terre, n'ont pas fini de se confondre avec celles de la mère – et celles du sexe avec ce parfum très particulier que possèdent toutes les saisons lorsqu'elles accèdent au point de maturité où elles virent en leur contraire – à tel point que le goût de ce qui porte la vie ne se distingue guère des senteurs de mort et que l'enlissement est total. (f. 671, p. 378).

Ces parfums constituent un moyen efficace pour rejoindre le passé heureux, l'âge amniotique. Ici, la genèse précise l'anamnèse vers l'amnios. Ailleurs, le lien entre mère et mort est esquissé dans le br n°54. Vers la fin de ce folio, nous avons la note « le sexe de la femme comme emblème de mort. Recherche de l'accomplissement de l'unité dans la mort. La mort comme épouse-mère. Mort aquatique ». Le premier fragment de cette note ressurgira à la fin du roman au folio 672 (p. 379) : « Et comme regardant Marine, c'était la femme que je voyais en elle – ce que je voyais dans la femme, c'était la mère. La mort autrement dit. » Une autre phrase au même

folio rapproche la femme de la mort : « Il m'arrivera d'assimiler à une véritable puissance de mort le rôle de la femme dans l'histoire spirituelle de l'homme. » La femme est donc associée à la mort et la mort sera un moment de retrouvailles avec la mère. Ce que nous ont appris ces notes jetées sur un brouillon, c'est que les idées et les passages pourraient être interchangeables. Dans la poétique du ressassement qui est celle de Claude Louis-Combet, l'idée de Mère-Nature, Mère-Nuit s'applique autant au désir de fusion du narrateur qu'au rêve d'unité de Marina. Le ressassement des thèmes, interchangeables entre le narrateur et Marina, fait la cohérence de ce roman et justifie le désir d'identification du narrateur à la sainte. A l'orée du roman, lui donnant sa vérité, du point de vue de l'imaginaire, deux quêtes se conjuguent : celle de l'androgynie dont rêve le novice, et celle de la fusion avec la Mer/Terre-Mère Magna et Magma Mater pour Marina.

Un déferlement de termes en rapport avec le primitif et la naissance se lit dans le br 16 qui a été retouché pour prêter à la version définitive. En effet, « je me répandais en visions » se transforme en « je ne me répandais non pas précisément en visions » (f. 98, p. 66), puis la phrase prend un autre tournant, dans le ms, après « visions » : « [...] car ce que j'éprouvais ne se référait à rien de visuel – mais dans un afflux d'émotions que je ne peux qualifier autrement que de primitives – viscéralement primitives – tant elles me renvoyaient, par-delà une conscience de mon corps toute nouvelle en apparence, à une réalité fondamentale, que je dis d'essence féminine, antérieure au choix sexuel que les hasards biologiques de mon histoire avaient manifestement opéré en moi. » (f. 98, p. 66-67). Dans l'avant-texte, cette idée est représentée par le mot « utérus », le passage n'est pas identique. Le narrateur évoque l'état prénatal où le sexe n'est pas encore identifié. Il est toujours à la recherche de son essence féminine, de cette part de lui-même qui pourrait le compléter et lui redonner cet état euphorique qu'il avait dans l'amnios. Le terme « utérus » qui figure dans le premier jet de l'écriture correspond à « antérieure au choix sexuel que les hasards biologiques de mon histoire avaient manifestement opéré en moi. » En effet, les « visions » du brouillon se transforment en « émotions » dans le ms. En outre, des phrases sont retouchées comme la parenthèse (ligne 5-6) du brouillon « comme si le repli tourné vers ses propres profondeurs s'était fait modèle d'existence » se transforme en « Je me tenais repli comme si le repli tourné vers ses propres profondeurs, s'était fait modèle d'existence et se cherchait nom et visage dans l'efflorescence passagère de mon individualité. » (f. 98-99, p. 67). Donc nous assistons à une suppression de la parenthèse qui n'est pas fréquente dans la version

finale et qui témoigne plus du respect du premier jet et du choix de l'ajout : « et se cherchait nom et visage dans l'efflorescence passagère de mon individualité ». Ailleurs « ce creusement de l'être », expression située à la quatrième ligne du brouillon, est suggérée par le mot « creux » dans le même folio du ms : « une vague, issue, je crois bien, du fond le plus maternel de la nuit, passait en moi, me roulait en elle, me modelait une âme et une chair dans le cataclysme muet de ses rondeurs et de ses creux. » (f. 99, p. 67). Le narrateur se reconstitue en quelque sorte en se donnant une certaine identité dans son rêve. Comme le texte se recompose en ne gardant que l'idée ou le mot essentiel, ici le mot « creux », qui dit à la fois la Mère, la Nature, la Nuit et la Mort. Dans le ms, l'auteur supprime ce qui est en rapport avec la chair en éliminant : « Et dans la béance grandissante duquel je n'assistais pas à un déroulement d'images oniriques, mais où je m'adonnais aux gluances, aux sanguinolences, aux baves, aux congestions, et écoulements de chair. » La chair évoquée dans le brouillon de la manière la plus matérielle, cède la place au rêve, dans la version finale, au profit de l'unité première et du bonheur primitif, en liant avec un imaginaire moins englué dans la matière et plus lié à l'immatériel.

Dans cette quête des origines, le sexe de la femme qui ne cesse de hanter le désir et l'imagination du narrateur est certainement confondu avec le sexe de la mère. Le jeune homme est obsédé par les lèvres premières qui sont évoquées à plusieurs reprises dans la version définitive. Dans l'avant-texte, cette obsession se révèle dans le br n°49 où nous repérons en bas du folio des notes accompagnées de flèches : une flèche qui va du « Eros, Désir » jusqu'au « désir d'amour » et une flèche inverse qui va de « révélation » vers « sexe de la femme, rosa mystica, MANDALA ». Les deux termes « désir » et « mandala » figurent dans une même phrase qui précède notre passage et avec laquelle débute le paragraphe : « Dans le plus profond recueillement de mon désir, je voyais la grande fleur noire et rouge de la femme épanouir son mandala. » (f. 639, p.363). L'expression « rosa mystica » figure bien avant au folio 103 du ms (p. 69): « Oui, en vérité, je ne pouvais traduire les sensations qui brassaient alors ma chair au plus inouï d'elle-même, que par ces images de prière qui s'énonçaient Vas spirituale, Rosa mystica, Turris eburnea, Domus aurea, Janua coeli ... ». Cette dualité sexe de femme et Rosa mystica rejoint celle que nous lisons dans le brouillon, à travers : « Mais encore fallait-il pour accéder aux arcanes de cette manie, que le désir le plus charnel fût également le plus religieux. » Ailleurs, le contenu de la note entre crochets qui dresse le rapport entre le sexe féminin et l'androgynat sera exploité dans la version finale où le fils est reconnu dans « l'enfant »: « Et je

mettais, à scruter cette énigmatique image, le même intérêt et la même ferveur intemporelle que l'enfant en arrêt devant son visage, dans le miroir. » (f. 639, p. 363). Le narrateur est en contemplation religieuse devant ce sexe féminin qui le renvoie à l'image première, à l'unité absolue qu'il vivait avant la séparation avec la mère. Il est toujours à la conquête de cet état primitif ou prénatal qui lui rappelle le bonheur et le paradis perdu. Mais nous constatons encore une fois que les notes jetées au brouillon dès la première campagne de rédaction ne trouveraient finalement leur place que plus loin dans le ms définitif. Scruter la genèse du roman nous confirme dans l'esthétique du ressassement qui construit l'œuvre de Claude Louis-Combet. Le br n°51 enchaîne sur les lèvres premières où il s'agit d'abord des lèvres de Marine qui seraient le symbole des lèvres maternelles. Le rapport entre les lèvres de Marine et le narrateur apparaît dans la dernière phrase de l'avant-texte : « Elles me concernaient en tant qu'homme – i.e, en tant que Fils – ce Fils que tout homme a été ». En effet, le brouillon évoque Marine et n'évoque pas la mère. Le ms ne mentionne pas Marine puisqu'il l'a déjà fait dans le paragraphe qui précède mais évoque la mère en instaurant le rapport entre les lèvres de l'amante et celle de la femme première : « Mais pour ma rêverie, elles étaient surtout lèvres de femme et, alors même qu'elles étaient jusqu'ici, les premières et les seules que j'eusse jamais contemplé, aimé et désiré, elles éveillaient en moi de troublantes réminiscences – comme si, par exemple, ces lèvres-là, parce qu'elles étaient absolument adorables, réincarnaient les lèvres premières, celles du primitif et total baiser de la naissance... » (f. 644, p. 365). La version manuscrite, à la différence du brouillon, décrit ensuite l'union charnelle entre le narrateur et son amante, une union qui malgré le plaisir qu'elle dégage, renvoie l'homme à son désespoir. Le narrateur est conscient de l'impossibilité d'atteindre la mère, il est voué à l'incomplétude éternelle :

Je viendrais à elles, du fond misérable de ma consistance d'homme, j'entrerais en elles, je me pousserais en elle mais jamais à travers elles et dans la joie confondue de l'homme et de la femme, je ne réaliserais la plénitude originelle dont le souvenir, inscrit dans ma chair comme une mémoire hors d'atteinte, vouait à la détresse mystique et à une sorte de désespoir du sacré tout ce que j'engageais de ferveur dans mon adoration. (f. 646, p. 366).

La mère, figure éminente dans la vie comme dans l'œuvre est omniprésente dans la genèse de la mythobiographie. Obsédé par la femme première, le narrateur la cherche partout. Il n'hésite pas à fusionner avec la nature pour accéder à l'intimité de la chair maternelle symbolisée par la nuit et la terre. Il est toujours en quête du primitif et du prénatal où la fusion avec la mère était assurée.

La naissance est vécue comme une chute par un narrateur tourmenté par la nostalgie des origines où l'unité n'était pas encore brisée. Ce que les brouillons nous ont appris, c'est que cette image de la Terre-Mère, de la Mère Absolue, Ventre et Sexe, Forme et Informe, ne s'est pas élaborée lors du premier jet, mais a demandé que certaines phrases soient retouchées, reprises. Claude Louis-Combet a lentement fait émerger cette figure maternelle, comme lentement expulsée des zones les plus enfouies de son imaginaire et de ses fantasmes. Ce que les brouillons nous apprennent encore, c'est que par l'écriture, Claude Louis-Combet finit par lier les symboles de l'androgynie, de la quête maternelle, de la fusion avec la Nature.

Dans son article « Mère, foi et identité » Béatrice Marbeau-Cleirens a cerné la relation mère/fils dans plusieurs récits de Claude Louis-Combet. Une relation de fusion et confusion qui aboutit à l'engloutissement :

Dans *Bouche*, il analyse la fusion, le bonheur indicible du bébé dans les embrassements de sa mère avec laquelle il s'unit par la bouche : « Béance, avidité à goûter, pure passion de lèvres et de langue », il évoque cela avec la persistance de l'inlassable et éternel passé. Il ébranle l'émotion en parlant de l'entière puissance de succion et de délectation et de la saveur de la chair dans la chair qui lui a permis de saisir la tendresse des choses et des fruits. Il évoque la passivité de l'enfance dans sa réceptivité de la dévoration face à Bouche, ouverte comme les plantes carnivores. L'absence de la parole de l'enfant lui permet de se concentrer pour épuiser le goût des choses. Cette bouche, la sienne comme celle de la mère, l'ombre de la nuit, représente la démesure inassouissable de sucer, d'aimer et d'engloutir.

Dans *Tsé-Tsé* la symbiose mère-enfant est totale, comme si ce dernier était encore à l'intérieur de la femme. Cette dernière raconte :

« Comme je me collais à lui par toutes les ouvertures de mon corps, il se collait à moi. Nous échangeions magnifiquement nos viscosités, tout ce qui, en deçà de la chair, s'associe à la fusion d'une chair à l'autre : salives ou larmes, mucus ou excréments. Nous nous empâtions mutuellement, nous nous enlions dans une seule et même masse charnelle où mes cuisses se mêlaient à ses bras, où mon sexe riait dans son visage, où son pénis se noyait dans mes baisers. Ce n'était pas un jeu. C'était un cérémonial. L'enfant y participait avec une sorte de piété. »⁸³

Béatrice Marbeau-Cleirens associe cette union mère/enfant à la foi dans *MM* :

⁸³ Béatrice Marbeau-Cleirens, « Mère, foi et identité » in *Claude Louis-Combet, Revue des Sciences Humaines*, n° 246, *op. cit.*, p. 105-106.

La relation enfant-mère est donc sacrée et divinisée par Claude Louis-Combet, c'est pourquoi l'on ne peut être étonné qu'il adhère viscéralement à la Foi. Le désir de vivre à l'âge adulte cette symbiose mère-enfant idéalisée l'a conduit au mysticisme. D'ailleurs il insiste sur l'aspect féminin de Dieu car son rayonnement et son don créateur de vie n'appartient qu'à la femme. Il déplace ce type d'admiration sur l'Abbé dans *Marinus et Marina* ; celui-ci est une sorte de reflet de Dieu, il recrée le jeune moine selon l'intention du Seigneur et le plus grand souhait du jeune homme était de vivre la « fusion-confusion » avec l'Abbé qui dirige sa vie et sa pensée car ce dernier savait ce qu'il devait être dans la pureté pour son salut. [...]. Ne faut-il pas vivre une union intense avec Dieu, pour que l'âme soit engloutie dans la vie divine comme l'enfant dans la douceur de l'ombre de la mère ? Mais ceci peut conduire à l'immobilité contemplative, puis à l'anéantissement. Cet état psychique est semblable au lien qui unit l'enfant à Bouche, car il devenait toujours « plus clos et plus creux, plus vide et plus nul » ; savourer, sentir, boire, sucer sa mère est une relation qui se termine par l'engloutissement. Le « Bouche-Berceau » ne peut qu'aboutir au « Bouche-tombeau ».

Dans *Voyage au centre de la ville*, la femme est une puissance dévorante qui est l'instrument de la destruction de son fils. Dans *Tsé-Tsé*, le fils fuit sa mère aimante, suçante, léchante, avalante, absorbante, englobante et ne trouve son identité que dans la mort.

Pour Claude Louis-Combet l'union du fils avec la mère mène à l'engloutissement, et celle qui unit l'être humain à Dieu aboutit au néant ; l'une et l'autre traversent la sensualité la plus intense dans la douleur.⁸⁴

Nous rejoignons Béatrice-Marbeau-Cleirens qui a mis l'accent sur l'association de la succion et de l'engloutissement, de la mère et de la mort, de Dieu et de la Nature. Mais nous pensons plus fondamentalement que, dans *MM*, Claude Louis-Combet a affiné, voire dépassé, sa rêverie initiale sur la symbiose Mère/Enfant pour la déplacer vers une symbiose Orant/Nature. Mme Marbeau-Cleirens repérait un déplacement de la psychanalyse au mysticisme; nous repérons un déplacement du mysticisme au panthéisme (ou, si nous sommes gênés par les réminiscences de ce terme panthéisme, cosmique).

2.1.1.1.2 Déchirures du couple Marine/Narrateur

Dans sa quête vers la perfection, le narrateur recourt à des personnages féminins et masculins pour réaliser son rêve d'absolu. La femme susceptible de lui redonner son unité n'est autre que l'amante Marine qui symbolise pour le novice la mère adorée. Cette fusion-confusion est transcrite par l'onomastique, puis Marie, la vierge, comme la Mer, l'élément aquatique, se

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 106-108.

fait entendre dans le prénom même. A l'opposé de Marina et d'Eugène, Marine est une pure création de l'auteur. Elle ne figure pas dans les sources hagiographiques que Claude Louis-Combet a consultées pour la genèse de son roman. Elle est le produit de la pure imagination d'un auteur qui mêle l'hagiographie à ses propres fantasmes, à son imaginaire. Dans le folio 9 du dossier des « Plans », Louis-Combet esquisse un plan non détaillé de son roman où il prévoit la rencontre entre le narrateur et Marine qu'il désigne comme « miroir de son âme ». Cette rencontre qui préoccupe tant l'auteur est repérable dans un autre plan, au folio 10 du dossier des « Plans », où Louis-Combet associe le désir de rencontrer quelqu'un à l'histoire de Marine. Ailleurs, l'auteur s'exprime sur Marine dans son essai critique *Le Recours au mythe* : « L'amante au nom de Marine, apparaît comme son double féminin, l'épaisseur d'ombre qui fait partie de lui-même, dont il a dû rêver dans les limbes de l'enfance et de l'adolescence, et à laquelle il voudrait s'assimiler sans condition. »⁸⁵ En effet, Marine s'inscrit dans cette quête des origines où le narrateur trouve dans l'amante un moyen incontournable d'accéder à l'unité et à la perfection. Elle est l'amante capable de redonner au narrateur l'unité d'avant la chute.

Comment s'élabore cette figure dans l'avant-texte ? Et comment la dialectique narrateur-Marina trouve-t-elle à se matérialiser ? L'avant-texte permettra-t-il de faire de la figure de Marine, la Vierge aquatique, une figure mystique, panthéiste ou cosmique ? Nous rencontrons ce personnage féminin dans le br n°45. Le narrateur commence par Marine puis enchaîne sur la relation Marina/Narrateur et ensuite Marine/Marina. La question de la féminité se lit plutôt dans les notes en bas du folio sur la féminisation du narrateur « → anéantissement du narrateur – avilissement – être la chose de la femme, la femme de la femme ». Le contenu de la note est développé dans la version définitive au folio 533-534 (p. 310-311) :

Aimant aimer, ce que j'aimais , c'était épouser, dans la femme, sa féminité, me l'incorporer – avec le sentiment irréfutable qu'en me perdant en elle, en me déliant de moi-même en sa profuse existence, je m'accomplissais, je m'épanouissais, je devenais outre mon corps, le corps toute entier de la femme, avec toutes ses puissances enfouies de fécondité, d'activité charnelle et de jouissance, à tel point que je me sentais comme à l'extrême bord de ma vérité ou plutôt en vertige sur mon propre centre.

⁸⁵ *Le Recours au mythe*, op. cit., p. 283.

Marine est la femme qui permet à l'homme d'accéder à la muliérisation qui le fera androgyne. Au folio 9 du dossier des « Plans », Louis-Combet note à propos de la rencontre entre Marine et le narrateur « Approche de l'androgyne ». La femme n'est donc plus aimée pour sa beauté et le plaisir qu'elle procure mais pour son pouvoir de léguer sa féminité à l'homme, c'est-à-dire sa capacité de féconder le monde. On voit, comment, dans l'imaginaire louis-combétien, l'ordre des choses s'est inversé, comme par l'alchimiste : ce n'est pas l'homme qui féconde le monde, mais la femme. L'œuvre de Claude Louis-Combet résiste avec force à la vision chrétienne du Père créateur, du Dieu Pantocrator. Partout, revivent avec force et poésie des mythologies bien plus anciennes, celles qui parlent de la Terre-Mère. Toutes les retouches ou étapes d'écriture que signalent les brouillons parlent pour cette manie ou magie de faire accéder à l'écriture de mythologies, et même théogonies, primitives.

Nous rencontrons de nouveau la figure de Marine dans le br n°53. L'auteur opère dans son ms des modifications sur l'avant-texte, des modifications en rapport avec la figure de l'amante. Il remplace « encore une fois » par « Je l'ai dit, je ne le répèterai jamais assez (conférant à cette affirmation le pouvoir d'introduire l'ordre dans le chaos du passé et la lumière dans l'ombre indécise où chemine ma mémoire) » (f. 649, p. 368). Cette substitution met en relief l'importance de la présence féminine de Marine et l'acte de parler d'elle, comme si la nommer revenait à la cerner, la faire vivre. L'évocation est une vocation. Le reste du paragraphe est modifié dans la version manuscrite. La deuxième phrase du brouillon se retrouve dans « Et jamais, depuis que les grandes lèvres charnelles de ma mère, m'avaient laissé choir, je n'avais été à ce point uni à qui ou à quoi que ce fût. » (f. 649, p. 368). L'auteur a introduit l'élément maternel qui l'obsède pour souligner le contraste entre la déchirure première et l'unité possible grâce à Marine. Elle est l'amante mais aussi le substitut de la mère. La dernière phrase de l'avant-texte est modifiée dans le ms : « Et jamais je n'avais été aussi près de croire au bonheur. » (f. 650, p. 368). La phrase du ms est bien plus courte, le segment « même pour moi un sens concret, immédiat, aux dimensions de mon étreinte » est supprimé. Le passage du brouillon a été bien étoffé dans la version finale. A la fin du paragraphe, l'auteur conclut par une phrase très importante dans sa version définitive : « Dans le même temps, cependant, je ne savais de moi qu'une seule vérité d'évidence : celle de mon désespoir. » (f. 650, p. 368). Le bonheur se transforme donc en « désespoir » comme si, entre l'avant-texte et le texte définitif, l'auteur avait mesuré que la complétude qu'atteindrait

Marine ne devait pas toucher le narrateur. La mythobiographie et ses principes se mettent en place dans les états de l'avant-texte, signalant qu'une figure, celle de l'éternel féminin, va entrer en pleine lumière, tandis que le masculin reste dans l'ombre et la souffrance. Ailleurs, la phrase « De Marine à moi semblaient passer d'imperceptibles vibrations qui me communiquaient à chaque instant l'amplitude de ses émotions » (f. 650, p. 368) montre le lien très étroit entre le narrateur et Marine. Elle trace l'image de deux êtres reliés qui touche au thème de la complétude, de l'androgynat. En la présence du féminin, le narrateur se retrouve uni avec son être propre comme le montre le br n°44.

Il arrive parfois que l'auteur élimine une phrase présente dans l'avant-texte qu'il reprend dans le ms. En effet, « je cessai à peu près complètement de sortir » (br 44) fait partie d'une phrase plus longue : « A partir du moment où elle fut chez moi, je cessai à peu près complètement de sortir. » (f. 528, p. 307). Cette phrase se situe au début d'un paragraphe, elle n'est pas localisée dans la suite du paragraphe du brouillon, elle est donc déplacée dans la version finale. Le narrateur s'enferme en sa présence ce qui nous révèle que cette femme est le symbole de la plénitude et du bonheur. Ailleurs la note « mais il y a le plan de l'individu et celui de l'être » (br 53) est développée dans une phrase plus ample au folio 650 du ms (p. 368) : « Les Puissances m'avaient repoussé et je n'avais plus droit qu'au périssable – à l'individu. » Le narrateur est du côté de l'individu et non de l'être : le ms amplifie l'idée présente dans l'avant-texte, à savoir que la femme est du côté de l'Absolu et l'homme du côté de la privation. La note « Marine malgré elle malgré moi symbole » peut être repérée dans : « Je pouvais donc considérer, en son offrande, le sexe de la femme : c'était le sexe de Marine – et, même adonné à l'extrême ivresse de son tréfonds, j'étais toujours hors de lui et comme rêvant, sans merci, d'un impossible bien et d'un inatteignable lieu. » (f. 651, p. 368-369). Le ms transforme donc la note en une phrase pleine de sens. Il inscrit Marine dans cette recherche des profondeurs, de l'originel. Le narrateur utilise des adjectifs qui véhiculent la réalité douloureuse. Le sexe de la femme est inaccessible et il est impossible de s'y fondre, ce qui est peut être une façon de signifier l'impossibilité d'atteindre l'androgynie. Le mythe travaille l'inconscient, mais la conscience ne saurait le saisir totalement.

Dans le br n°47, nous sommes de nouveau plongés dans l'univers naturel de la jeune femme, un univers qui ne laisse pas le narrateur insensible et qui le renvoie à sa primitive nature, à travers un arbre, le saule têtard. Précisons d'abord que le passage de l'avant-texte est identique

à celui de la version finale à l'exception d'un petit changement. En effet, « vider » est remplacé par « délester » (f. 553, p. 320) pour renforcer l'allitération en « s » qui exprime mieux sans doute l'acuité de la solitude et la gravité du passé dont le narrateur n'arrive pas à se détacher. La relation narrateur-Marine est relancée dans la note « ensuite revenir sur la différence du sens du péché chez Marine et chez le narrateur », pour marquer cette fois de la distance, entre le personnage du premier récit et celui du second. Nous revenons ensuite sur l'arbre qui impressionne le narrateur. Le « saule creux » et l'« écorce » mentionnés dans la note sont repérables au folio 554 (p. 321) : « Je ne parle pas d'un arbre particulier mais d'une espèce fort répandue dans la campagne marécageuse où je vivais alors⁸⁶ : le saule têtard, dont la silhouette trapue se répétait indéfiniment le long des chemins et sur le pourtour des pâtures. Il en était de parfaitement évidés, ne tenant plus au sol que par leur écorce. » Le « tanin » se trouve au folio 555 (p. 321) : « âcre odeur de tanin ». « Fourmis » et « araignées » sont insérées dans une même phrase :

Il y avait aussi, dans la pulpe délabrée des saules, des colonies de bestioles dont la présence grouillante ou rampante me serrait le cœur d'angoisse et de dégoût tout en me fascinant singulièrement : araignées décolorées, scolopendres moussus, cloportes, fourmis et bien d'autres insectes et toutes sortes de larves anonymes. (f. 555, p. 321).⁸⁷

Par ailleurs, « fourmis rouges » se lit au folio 557 (p. 322) : « il vit que tout un train de fourmis rouges s'activait dans le bois mort. » On est frappé par le caractère très réaliste et très descriptif de ce passage qui entre en contradiction avec la symbolisation qui est à l'œuvre dans le reste du roman. Mais en même temps, on constate que ces éléments descriptifs, naturalistes, sont en attente. Claude Louis-Combet jette des notes, qu'il ne détaillera pas plus tard, comme si lui pesait littéralement cette narration descriptive, ou du moins, comme si elle ne lui était pas

⁸⁶ Peut être des réminiscences, des marécages d'*Infernaux Paluds* qui viendraient ici tracer un trait de liaison entre le narrateur déchu et déchiré du premier roman et celui de *MM*, tout aussi désespéré et incapable d'atteindre à la plénitude, qui n'est accordée qu'à la sainte.

⁸⁷ L'insecte joue un rôle important dans la quête des origines. Dans *MM*, il est symbole de la complétude. Dans l'article « *Anima* et *Animal*. Le bestiaire de Claude Louis-Combet au service de l'hermaphrodisme », France Marchal-Ninosque expose le rôle du coléoptère, insecte à six pieds, qui est en rapport avec l'être : « L'année où le narrateur de *Marinus et Marina*, chassé du séminaire, frappé par l'anathème, tente de ressaisir l'unité de son être, est désignée comme la « Grande Année du Coléoptère ». Intervient au septième chapitre un éloge de ces insectes, assez inattendu au cœur d'un roman, fût-ce une mythobographie, mais qui a pour fonction de donner une image de la sainteté, atteinte dans l'immobilité, la vacuité, l'insignifiance. L'insecte traduit une tension de l'être vers l'absolu et, replié sur lui-même, compose mystiquement une image de l'œuf originel, l'œuf cosmique, l'œuf maternel, symbole de la plénitude et de l'unité perdue [...]. » (cf. France Marchal-Ninosque, *De l'éventail à la plume, Mélanges offerts à Roger Marchal*, Presses Universitaires Nancy, 2007, p. 432).

naturelle. Il arrive souvent que Louis-Combet note ses pensées et ne les développe pleinement que dans le ms. L'auteur s'intéresse à cet arbre et en fait la description dans la version ultérieure pour le lien qu'il entretient avec ses origines. Marine est non seulement présente à travers son corps mais aussi à travers les souvenirs qui constituent un pont reliant le narrateur à son propre passé. Le végétal semble le substitut de la chair maternelle comme le montre la phrase suivante où le vocabulaire est très significatif, en tout cas, lié à l'humus, l'origine, le sensitif, la sensualité panthéiste, l'enfoncement dans la matière naturelle :

Moi, blotti, enfoncé, soustrait, réduit, je ne vivais que par les sensations très sourdes que me communiquaient l'intimité végétale : bruissement des rameaux et du feuillage, âcre odeur de tanin, humidité latente participant de cette âme des marais dont l'omniprésence m'enveloppait et m'engourdissait matriciellement. Et le péché lui-même procédait de cette existence élémentale bien plus que d'une révolte contre l'ordre divin. Il me liait à la vase et aux fongosités premières d'où toute vie est issue – et à la torpeur avant le déclin. (f. 554-555, p. 321).

Ailleurs Marine apparaît comme la confidente du narrateur notamment à travers une note sur le bas du br n°31 : « à noter aussi que le narrateur s'efforce d'initier Marine aux problèmes et contradictions de son histoire. » Le passage de l'avant-texte est identique à celui qui lui correspond dans la version définitive à l'exception des guillemets qui ne figurent pas dans le ms et de la suppression du titre « suite Marine » qui est une marque évidente de l'écriture de l'avant-texte, sorte d'idée jetée comme sur un pense-bête. L'auteur développe sa note dans le ms où le narrateur implique sa bien-aimée dans ses problèmes d'identité. En effet, c'est à travers elle qu'il va essayer de se reconstituer et d'accéder à l'unité, ce qui lui sera refusé comme on sait ; seule la sainte accèdera à l'extase :

J'ai quelquefois demandé à Marine de m'aider à dégager le sens de mon histoire. Je voulais savoir par quel cheminement, sans écart et rupture, la passion qui m'avait lié une fois pour toutes à l'Abbé – passion exigeante, obsédante, référence active et permanente non seulement de mes désirs mais aussi de mes pensées, de mes préoccupations intellectuelles et, en somme, de ma vie – m'avait nécessairement conduit jusqu'à elle, Marine, jusqu'à cette femme qu'elle était, incisive, inquiète, fiévreuse, violente, aussi sombre, en son délire, que noire en la marque de son sexe. (f. 520, p. 303).

Marine n'est pas seulement un moyen d'atteindre l'unité originelle; elle est aussi la femme capable d'éclairer la relation du narrateur avec l'Abbé, donc son fantasme de quête d'Absolu, de réunification androgynique. Elle est la femme capable d'éclairer le narrateur sur son propre

cheminement, un parcours qui commence par l'autorité religieuse et qui se termine par elle, un parcours qui se résume en une quête inassouvie des origines.

Quoiqu'absente du br n°24, Marine apparaît dans le même passage qui lui correspond dans la version manuscrite où elle endosse de nouveau le rôle de la confidente. Nous avons là l'exemple d'un ms définitif qui laisse plus de place encore que l'avant-texte ne le faisait à la figure de la jeune fille, vecteur, vortex vers l'Absolu. L'auteur effectue, dans sa version finale, des modifications qui appuient l'euphorie liée à la lecture de l'hagiographie, et qui mettent en relief le désir de la plénitude du narrateur. En effet, « avec des oasis » se transforme en « oasis des accords avec soi ». Par contre, nous remarquons, vers la fin du brouillon, des notes qui véhiculent le contraire du contenu de l'avant-texte : « Dire la vacuité » « l'inoccupation » « l'absence de pesanteur dans l'absence du sens », « ce ne sont pas seulement les choses mais les actes qui sont dénués d'épaisseur – se propulsant vers rien ». Tous ces termes sont résumés dans une phrase du ms où apparaît Marine : « J'ai pensé, depuis lors, et l'ai souvent [dit à] < répété > à Marine, que je n'ai survécu à l'immensité du non-sens que par la grâce de ces instants. » (f. 217, p. 139). Le terme « Vacuité » est supprimé mais est suggéré en quelque sorte dans « non-sens ». « Les actes » sont représentés par « geste » dans : « Parce que je n'avais même plus envie de faire un geste ou de ruminer un mot dans le silence de ma bouche [...]. » (f. 217, p. 139). La réitération de l'idée de vacuité, de rien, dans l'avant-texte semblait priver le narrateur de sa propre quête, semblait l'écarter de son propre être. Le ms définitif est plus bref puisqu'il ne prend en charge le rien, le Néant que dans un syntagme « l'immensité du non-sens ». Mais pour être unique, l'assertion n'en est pas moins éprouvante et le narrateur est de la même façon accablé par l'appel du néant. Sans Marine, sa vie n'a pas de sens ; sans l'identification qu'il opère lors de la lecture de la vie de sainte Marina, sans cette identification porteuse d'un sens haut, la vie du narrateur tourne à court.

Dans un brouillon réservé à la genèse de la figure tutélaire de Marine surgit une autre figure féminine, Salomé⁸⁸, considérée comme la partie féminine du narrateur et qui joue un rôle

⁸⁸ Salomé est une figure légendaire dont l'auteur s'est servi pour incarner deux rôles dans la mythobiographie. Dans le récit biographique, la jeune femme incarne la partie féminine et très sensuelle du novice. Dans le récit légendaire, elle incarne également la féminité aux yeux du moine Marinus qui voit en elle la jeune fille d'antan. Dans son article, Marie-Miguet Ollagnier interprète le choix de Louis-Combet de recourir au mythe de Salomé pour servir ses fins dans sa mythobiographie : « Les hagiographies qu'avait pu lire l'auteur ne donnaient pas de nom à la femme enceinte rencontrée par le prétendu moine au cours d'une mission en ville, et déclarant avoir été fécondée par lui. Le roman de 1979 utilise le nom de Salomé. C'est celui d'une des femmes au tombeau le matin de Pâques, mais c'est

important dans sa quête d'identité. Le folio 44 du dossier des « Pensées détachées » (Annexes III) révèle la réflexion de l'auteur sur la figure de Salomé et son rapport avec le narrateur où on lit « Je voulais être la fille de Loth Salomé, la séductrice du Père, la danseuse nue ». Claude Louis-Combet a ici attribué à la fille de Loth le nom de Salomé, celle-ci étant anonyme dans le livre de la Genèse. Il a mélangé les deux figures féminines, Salomé la fille d'Hérode et la fille de Loth, qui a couché avec son père⁸⁹ tandis que l'autre le séduit (dans les deux cas, nous touchons au thème de l'inceste). Dans la mythobiographie, nous avons deux Salomé, la Salomé qui figure dans le récit de la sainte et qui séduit Marinus et l'autre Salomé qui figure dans le récit du narrateur et qui est une Salomé intérieure qui est inspirée de la fille de Loth sans toutefois y faire mention. Sur la genèse de cette femme qui porte en elle les traces d'une légende mortuaire, nous possédons un seul brouillon dans le dossier des brouillons identifiés, le br n°50 où la femme intérieure, sensuelle, morbide, attirante surgit dans la note « – et cette Salomé que je portais en moi comme désir et comme image procédant de ... et requérant l'adoration » qui sera remaniée dans la version finale : « Et cette Salomé que je portais en moi si profondément qu'elle semblait bien me porter en elle, je comprenais à présent qu'elle était seulement le nom ou plutôt la figure éponyme – dont Marine arborait le visage hors de moi – de tout ce que la vie m'avait procuré de tendresse confusionnelle, de béatitude intime et de plénitude d'être. » (f. 643, p. 365) Salomé est le double sensuel et morbide de Marine comme le souligne l'auteur au folio 655 (p. 370) : « Dans mon rêve, je continuais de l'appeler Salomé, mais elle était exactement la réplique de Marine. » Cette note aide-mémoire est donc complétée et développée dans la version manuscrite comme le brouillon en portait la promesse. Le ms tente de cerner l'image de Salomé et de la positionner par rapport au problème existentiel du narrateur comme si, entre l'avant-texte et le texte, s'était précisée la dichotomie intérieure du narrateur, déchiré entre sa chair masculine et son désir de muliérisation, et déchiré encore entre son désir d'être femme élémentaire et femme élémentale. Salomé se dessine lentement comme une sœur de Marine, les deux femmes

surtout, selon l'historien Flavius Josèphe, le nom de la fille d'Hérode. D'elle l'évangile de Marc dit simplement de façon sombre : " saltavit et placuit " (VI, 22). " Elle a dansé et elle a plu " (sous-entendu : à son père). On peut évidemment rêver sur les connotations de désir incestueux attachées à *placuit*. [...]. Mais il nomme aussi Salomé l'être intérieur à son narrateur qui désire plaire au père Abbé, le séduire au sens étymologique du terme, l'amener à l'écart, le détourner de la sainteté. Si le texte insiste sur les pieds nus du novice absorbé dans la contemplation de ses sandales, c'est peut-être pour rappeler les pieds dansants de la Salomé antique. » (cf. « L'imagination mythique dans *Marinus et Marina* de Claude Louis-Combet », in *Mythe, sainteté, écriture, op. cit.*, p. 208).

⁸⁹ « Elles abreuvent leur père de vin, en cette nuit là. L'aînée vient et couche avec son père. Il ne connaît ni son coucher ni son lever. » (cf. *La Bible*, traduite et présentée par André Chouraqui, Desclée de Brouwer, 1985, Genèse, 19, 33).

représentant la femme intérieure permettant au narrateur de récupérer son unité originelle, sa plénitude.

Entre le brouillon et le ms, la figure de Marine ne varie pas beaucoup. Dans l'avant-texte, l'auteur a déjà dessiné les traits essentiels de ce personnage féminin ayant un rôle déterminant dans la figuration de l'androgynie. Marine se révèle sous plusieurs aspects qui sont tous des aspects positifs que le narrateur expose dans son ouvrage. Elle est la femme qui peut restituer au narrateur sa féminité, elle est celle sur qui l'homme peut compter pour comprendre le sens de son histoire et elle est aussi le double de Salomé, la femme intérieure du narrateur. Et finalement, elle incarne aux yeux du novice la femme première, la mère, l'Ève première tout en n'ignorant pas que l'Ève première est aussi une tentatrice. En confrontant la figure de Marine dans les deux versions de l'écriture, nous constatons que le ms vient toujours préciser les contours d'une image qui n'est qu'effleurée dans les brouillons. Des notes importantes sont développées dans la version finale comme celle sur l'arbre qui entretient un souvenir particulier du narrateur. Les idées sont éparpillées, parfois jetées à la volée des brouillons, et il revient au ms de leur donner corps et sens, comme si le passage de l'informe à la forme s'opérait dans ce moment inaccessible au généticien qui sépare les deux campagnes d'écriture. Par ailleurs, le lien entre Marine et Salomé n'apparaît que dans le ms. Le brouillon se contente d'inscrire une note sur Salomé sans la relier pourtant avec l'amante. La genèse se poursuit donc sur les pages du ms où l'auteur continue de réfléchir et de corriger son premier jet en cristallisant ses idées et en assignant à ses personnages des formes plus définitives. De l'esquisse au tableau, du visage au masque mortuaire : c'est bien à cette métamorphose du texte que nous assistons.

2.1.1.1.3 L'impossible réunion avec le Père

Des figures féminines nous passerons à une figure masculine, celle de l'Abbé, le directeur spirituel du novice, qui lui aussi permet à Claude Louis-Combet d'aborder le mythe de l'androgynie. L'Abbé joue un rôle primordial dans la vie spirituelle mais aussi affective du narrateur. Dans *Le Recours au mythe*, l'auteur a avoué que ce personnage lui a été inspiré par quelques prêtres qu'il a connus au cours de sa vie religieuse :

Ici, le père est désigné comme l'Abbé, le supérieur du séminaire. En vérité, c'est un personnage composite – synthèse des quelques prêtres parmi les meilleurs et les plus importants de ceux que j'ai rencontrés et dont j'ai parlé dans le présent ouvrage. Cet Abbé, issu des souvenirs mêlés de mon adolescence jusqu'à la crise religieuse, tels que je pouvais les recomposer dans ma mémoire

d'homme du texte, en 1974, constitue l'instant suprême, la vérité sans faille, le juge et la loi, la figure, incarnée de Dieu sur terre, dans l'espace clos de l'abbaye et dans mon cœur fermé sur lui-même.⁹⁰

Au folio 6 du dossier des « Plans » (Annexes III), le plan de la mythobiographie est structuré autour de la figure de l'Abbé. Louis-Combet divise son plan en trois parties en structurant le plan autour du couple Moi/l'Abbé. Nous retrouvons au premier point une allusion à la scène de séduction quand le Moi « devenant femme » tente de séduire l'Abbé « image du Père ». Le deuxième point souligne l'identification du Moi à Marina-Marinus alors que le troisième point établit une relation entre le Moi et un « Toi » qui désignerait probablement Marine puisque entre le moi et le toi existe une « confusion communion ». Il est l'une des personnes susceptibles de redonner au narrateur son unité et sa complétude. Le narrateur insouciant de son salut, et ignorant la théologie de son directeur, se préoccupe d'une autre question qui le tourmente, le désir de s'unir à l'homme dans la chair, de rejoindre le Père, Dieu, physiquement, pour s'absorber en lui, charnellement, mystique de la chair qui sera refusée. Dans le dossier des « Pensées détachées » (f. 41) (Annexes III), nous avons retrouvé quelques notes sur cette relation charnelle à laquelle le narrateur tend où Louis-Combet évoque une relation charnelle qui doit aller du Fils vers le Père ou encore dans le folio 43 où l'auteur note « vers l'acte », vers « l'établissement d'une relation charnelle en vue de l'unité reconquise ».

Dans le premier récit de *MM*, le novice expose un concept complètement étranger à la théologie de l'Abbé, le plaisir-en-Dieu : « Et l'Abbé avait beau me dire que j'errais et je divaguais et que, dans mon attente de l'extase, j'attachais trop exclusivement mon intérêt aux implications charnelles de la béatitude, je ne me retenais pas de rêver sur la nature du plaisir-en-Dieu. » (f. 18, p. 16). En effet, il implique le charnel dans le spirituel et rêve d'un monde où le plaisir est vécu paisiblement sans le poids du péché :

A un premier échelon d'abstraction, j'essayais de concevoir le plaisir tel que je le connaissais, mais débarrassé de tout sentiment de faute et de honte. Je me figurais un lieu indéterminé, un temps dépourvu de repères et, de la façon la plus vague, une sorte de communauté humaine vivant dans l'ignorance du péché de la chair et capable d'aller, sans conflit interne, jusqu'au bout de ses désirs. Les gestes s'accomplissaient librement. Il n'y avait pas de pensées impures. Et ces gestes étaient les miens. Ces pensées, soudain claires et heureuses, c'étaient précisément celles qui m'avaient tant de

⁹⁰ *Le Recours au mythe, op. cit.*, p. 338.

fois assailli, dans les instants de moindre vigilance. Mais dans mon utopique patrie, rien ne venait altérer la joie que la chair recherchait dans la chair. Tous les regards étaient permis, toutes les saveurs, toutes les senteurs, toutes les caresses, toutes les fêtes et tous les fastes. (f. 22, p. 19).

Ici une vision totalement différente de celle que l'Abbé essaie d'enseigner au novice sur le monde. Le narrateur essaie d'épouser l'autorité religieuse en se féminisant. La femme en lui veut s'unir à l'Abbé, figure du Père Absolu, pour accéder à la complétude originelle pour réunir Chair et Esprit composant alors un androgyne métaphysique. L'Abbé refuse effectivement cette démarche et renvoie le novice à sa perdition. C'est-à-dire qu'il le renvoie définitivement à la dualité chair/Esprit, et la scission Homme/Femme. Dans la mythobiographie, le Père est décrit comme la personne capable de combler le manque de son novice. Il incarne aux yeux de ce dernier la plénitude face à son manque d'être, à sa vacuité qui voue le jeune homme à l'errance éternelle.

Un des thèmes que le narrateur aborde continuellement dans son récit est celui du regard de l'Abbé qui, à travers ses yeux bleus, a le pouvoir d'unifier ou de diviser le jeune homme. Le br n°2 révèle le travail de l'auteur sur la genèse de la figure du Père et le rapport que le narrateur entretient avec ce dernier, notamment à travers la note entre crochets « [tout cela, en la présence de l'Abbé. Loin de lui, j'essayai de me ressaisir, de me reconstituer. C'était là que la chair jouait son rôle de pôle identificateur] » qui souligne l'importance de l'Abbé dans la reconstruction du novice. En confrontant le brouillon à la version manuscrite, nous constatons que « tout cela en la présence de l'Abbé » est repris au folio 26 (p. 21), mais que le reste de la parenthèse a disparu. Initialement, c'est à travers l'Abbé que le narrateur essaie de se reconstituer ; le novice a l'intention d'approcher l'Abbé pour s'unir avec lui et atteindre la totalité. Des notes sur le regard, la parole, l'attente se lisent dans l'avant-texte. Le regard de l'Abbé est indispensable pour celui qui essaye de se reconstruire. C'est est le moyen de communication le plus efficace entre lui et le Père ; le regard est le miroir qui permet au narrateur de se voir tel qu'il est : « Comme celui qui rêvait de se voir les yeux clos, j'ai souvent rêvé de me voir dans le regard de l'Abbé et de me reconnaître [dans l'image de moi] < (et de me posséder) > dans l'image du moi que son regard percevait – en mal ou en bien, qu'importe! » (f. 27, p. 21-22). Ailleurs, la note « contradiction entre regard et parole » que l'auteur inscrit sur le folio de l'avant-texte est développée dans le ms:

Et je me disais qu'un tel regard était en avance sur toutes les paroles qui pouvaient être dites et que, tandis que nous avançons parmi les mots, essayant de formuler l'informulable, le regard de l'Abbé exprimait exactement (en son genre d'inexpressivité) ce que ni l'un ni l'autre ne pouvions rejoindre par la pensée : la fin. (f. 27, p. 22).

La version seconde développe l'idée que le regard est supérieur à la parole, pour ce narrateur qui se projette dans les yeux de son sauveur dans le but de trouver le salut. Le thème du regard est encore travaillé dans le br 3. L'auteur reprend ce folio lors la deuxième campagne d'écriture avec des remaniements intéressants. « Secrètes » se métamorphose en « enfouies » pour souligner la profondeur des réflexions. Claude Louis-Combet reprend, dans son ms, l'expression « l'œil qui était dans la tombe et regardait Caïn » pour la transformer en « l'œil de la mauvaise conscience et du remords » (f. 31, p. 24), s'extrayant ainsi d'une expression peut-être trop galvaudée ou connotée, préférant laisser toute puissance aux mots « remords » et « mauvaise conscience », comme si le climat biblique laissait place à un climat simplement psychologique. Par ailleurs, nous rencontrons des ajouts opérés dans la version définitive comme « il ne m'administra la moindre semonce. Jamais, < jusqu'à l'instant dont je parle, > je ne pus le surprendre en flagrant délit de violence à mon égard » (f. 31, p. 24) sujette à plusieurs modifications dans la version finale. L'auteur reprend l'adverbe « simplement » qu'il a abandonné dans le brouillon et rajoute le verbe « écouter ». « Il m'attendait seulement » est remplacé par « il m'écoutait, simplement, il m'attendait » (f. 31, p. 24) pour renvoyer une image plus solennelle de l'Abbé mais aussi plus froide et pour mieux opposer un désir ardent du novice une attente inassouvie. Ailleurs, l'auteur complète son folio par des notes. La note entre crochets qui semble compléter la dernière phrase de l'avant-texte [comme ces eaux dormantes, préparés de tte éternité et qui attendent – celui qui s'y jettera –] est reprise avec des changements dans le ms : « A travers la translucidité lavée du bleu d'un regard sans âge, l'Abbé m'attendait comme m'attendent, de toute éternité, je le crois, les mortes eaux vers lesquelles tout destin oriente son cours, en définitive. » (f. 31, p. 24). Les « eaux dormantes » sont devenues plus inquiétantes, « les mortes eaux », et le ms définitif insiste sur le « cours » d'une destinée, ici conjuguée au marécage. A travers les modifications apportées dans la version définitive, nous constatons une évidente poétisation de la phrase et en même temps une dramatisation du personnage de l'Abbé, assimilé dans la version finale aux eaux mortifères, devenu cause et fin de l'engloutissement du narrateur. L'ajout du « destin » et

d'« éternité » signalent que la destinée du narrateur sera toujours reliée à cette figure première et primordiale du Père Absolu, de ce Dieu qui engloutit le novice.

Par ailleurs, le plaisir-en-Dieu surgit dans une note de l'avant-texte pour signaler le rapport entre le plaisir et le directeur spirituel. Par contre la phrase entre guillemets « qu'il me voit jouir » est abandonnée dans la version manuscrite étant sans doute trop explicite, le passage de l'avant-texte au texte requérant plutôt une exténuation du sensuel pour s'ouvrir plus nettement au spirituel. Dans son article, Stéphane Lavauzelle aborde le rôle du regard dans la quête de l'androgynie chez Louis-Combet :

C'est d'abord le regard qui donne forme à l'androgynie. C'est en Ecartelé(e) que le scripteur de *Miroir de Léda* se l'imagine, vision première et définitive, au sein de laquelle il était « tellement ce qu'il devait être, que les autres ne pouvaient, par la suite, que le répéter, indéfiniment. » Ecartelé(e), pour reprendre aussi l'ambivalence dont il se pare, être vitruvien, « personnage » debout, de face, sans yeux ni paupières, sans nez ni bouche, nu, le torse, droit, les bras à l'horizontale, les jambes formant par rapport à l'axe du corps, un triangle terriblement ouvert [...].⁹¹

Le rapport de l'androgynie avec la figure du Père, rapport conflictuel, est ébauché à travers une note dans le br n°52. En bas du folio à gauche, nous lisons « la rupture de l'Androgynie est l'œuvre du Père ». Le Père est au cœur du problème existentiel évoqué à travers « – avoir été, ne plus jamais être ». L'Abbé refuse la relation avec le narrateur, une relation qui, selon le novice, pourrait lui restituer l'unité perdue comme le note le romancier dans le folio 40 des « Pensées Détachées » (Annexes III): « Le Père (l'Abbé) formant l'autre unité, l'autre face. » Dans une autre note, les deux termes « Femme » et « androgynie » sont associés pour affirmer que l'androgynie est liée à la femme et plus précisément à la mère, le Père venant rompre l'unité formée idéalement avec la Mère. Dans ce brouillon, Louis-Combet souligne l'écart et l'incommunicabilité auxquels il est voué suite à la première séparation. Il ne rejoindra jamais cette femme comme le montre la dernière phrase du brouillon.

Le br n°10 aborde d'autres aspects de la relation Narrateur /Abbé où le directeur spirituel apparaît comme la seule personne capable de déceler les pensées du narrateur ainsi que ses vices. La note « Epiphanie de l'obscène » est en rapport avec l'Abbé. En effet, l'obscénité caractérise la vie du novice et plus particulièrement sa relation avec l'autorité religieuse. Le développement de la note est repérable dans : « Quant à l'Abbé, comme s'il avait eu la prémonition du mal que je

⁹¹ « La vocation androgynie de l'écriture dans l'œuvre de Claude Louis-Combet », *op. cit.*, p. 152.

couvais en moi [sous] < dans > l'abri dérisoire de mes paroles de paille et de vent et comme s'il avait souhaité, puisque le bruit devait se parfaire, qu'il mûrît jusqu'au bout, il m'encourageait chaque jour à ne pas me hâter. » (f. 78, p. 53). Nous retrouvons aussi dans ce brouillon le thème de la muliérisation du narrateur. La note entre crochets « [creux de nuit creux de femme ouverture de la féminité invagination muliérisation] » sera développée au folio 83 :

Que signifie, par exemple, cette expression dont je dois absolument me servir pour rendre compte de ce qui se passait alors en moi : j'étais ouvert ? Ou celle-ci : mon corps se creusait ? Ce ne sont pas des images. [...]. Couché sur le dos, les jambes repliées et écartées comme une femme en attente d'amour ou d'enfantement, dans une cellule strictement monacale, [...]. (f. 83, p. 56-57).

Il faut la muliérisation du narrateur pour recevoir l'amour de l'Abbé. Le mot « invagination » sera individualisé dans « Je m'invaginai » (f. 83, p. 57). Dans le folio 42 du dossier des « Pensées Détachées » (Annexes III), Louis-Combet note « thème de l'invagination (du creusement interne de chair) abordé à partir de l'identification à la Nature (femme) ». On voit comment les thèmes jetés en note aide-mémoire prêtent plus tard à l'écriture. Invagination, creusement et féminisation que nous repérons dans le passage ci-dessus de la mythobiographie. Force est de reconnaître que l'avant-texte, dans la succession d'appels d'images et de thème, avait mis en place strictement l'univers fantasmé et imaginaire que développera le roman.

Ailleurs, des notes sur la nuit et la ténèbre sont inscrites dans l'avant-texte. La note oblique « érosion par la nuit » se lit dans « Nul minuit ne fut plus intense. Cependant, par ma fenêtre ouverte, continuait de s'opérer l'érosion du sensible. » (f. 80, p. 54-55). En outre, « enténébrement » est présent dans « Je m'enténébrais charnellement dans la grande ténèbre. » (f. 81, p. 55). Là encore nous constatons que le passage du mot « enténébrement » au verbe à la première personne « je m'enténébrais » personnalise l'image, comme s'il y avait un passage de l'imaginaire pur à la personnalisation, à l'incarnation de cet imaginaire. Entre l'avant-texte et le texte, il y a un mouvement d'individualisation, d'incarnation de l'image, rendu sans doute nécessaire car le roman ne saurait évoluer dans l'abstraction pure. Il a fallu à Claude Louis-Combet incarner les images, ce qu'il a fait en infléchissant les substantifs vers les verbes à la première personne, comme nous le montrent les inflexions de l'avant-texte vers le texte.

Ailleurs des notes sur la chair sont traduites par « le creusement de la chair » et l'« érotisation » repérables au folio 83 (p. 57). Ils sont suggérés dans cette position que le narrateur décrit et qui

constitue une sorte de séduction entamée pour s'accoupler avec l'Abbé, cet accouplement imaginaire et fantasmé, esthétisé en quelque sorte. Dans le br n°4, la relation narrateur/Abbé se tisse à travers les notes inscrites entre crochet. La première note « [poursuivre sur le thème de l'intériorisation de l'image] » n'est pas développée ici. Il s'agit d'une intériorisation intime. Le narrateur rêve d'accéder à l'intérieur de l'Abbé, de l'épouser or l'Abbé est « établi dans son extériorité comme dans une forteresse » (f. 37, p. 27). Quant à la note « désir [communion Lui=Foi Moi=chair] », elle prend vie et forme de phrase dans : « Je sentais la part la plus étrange et la plus précieuse (la plus vraie ?) de moi-même se plier et s'ouvrir à toute épiphanie de chair transcendante et rigueur d'âme. » (f. 35, p. 26). Le texte développe poétiquement, par des phrases amples et sensuelles, les effets d'annonce de l'avant-texte. Le mot « désir » réapparaît dans le folio 37 du ms :

Ah! S'il avait pu oublier, un instant, que j'étais homme, chargé de visage, et qu'il me vît simplement comme une chose disponible pour n'importe quoi – un objet suffisamment indifférencié, comme un bâton, ou un caillou, pour être utilisable à toutes sortes de fins. Des ambitions de ce genre étaient, apparemment, dénuées d'orgueil mais, apparemment aussi, riches de désir. (f. 37, p. 27).

Le narrateur s'assimile donc à des objets évocateurs comme le bâton ou le caillou qui font allusion à la pénétration. Louis-Combet note, au folio 42 du dossier des « Pensées Détachées » (Annexes III), « la main – errante, vestige de conscience – cherche les fentes en corps, les trous, les ouvertures » et en bas du folio il n'hésite pas à parler de la « Nostalgie de la pénétration (sodomique ?) ». Il ne réemploie pas le mot « sodomique » dans son ms mais le suggère à travers les mots bâton et caillou qui renvoient aussi dans la Bible au bâton de Moïse ou aux cailloux qui frappent la femme adultère, des objets faits pour frapper, pour anéantir, pour blesser, tant le narrateur est en demande d'amour blessant, si l'amour mystique ne peut pas s'accomplir. La communion même douloureuse est suggérée mais elle n'est pas accomplie. Ailleurs la dernière note « me situer par rapport à Lui [...] » reviendra telle quelle dans le ms. Le narrateur se situe par rapport à l'Abbé. Il se sent inférieur à cet homme plein de qualité et échoue constamment à se l'approprier charnellement, comme il le rêve tout au long de son récit. Finalement, le br 9 révèle l'échec des relations entre les deux hommes, comme dit la note entre crochet « [Teneur des propos. Qualité du verbe. Echec de l'échange] » qui se résume dans les « paroles dissonantes » du narrateur : « Car dans la mesure où j'étais – n'étant guère que discours – je m'engageais dans des paroles dissonantes si étrangères les unes aux autres qu'elles se poursuivent indéfiniment,

sans jamais se rejoindre. » (f. 71, p. 48). La dissonance et l'échec sont donc inscrits au cœur de ce personnage du narrateur qui subira dans le roman un double échec : l'échec de son union fantasmée avec l'Abbé ; puis l'échec de l'extase, qui n'appartiendra qu'à Marina. Dans les mythobiographies de Claude Louis-Combet, l'extase mystique et l'accomplissement de l'être ne valent que pour l'Autre absolu que sont les saintes et les saints, pas les personnages de la narration, englués dans la contingence d'une chair pécheresse et d'une âme brisée.⁹²

Ailleurs, la note oblique « superficialité de la confidence tandis que profondeur cherche un autre moyen d'expression que la parole » n'est pas retenue dans la version définitive, mais elle est développée dans les br 4 et 10 où le narrateur se rêve femme pour s'unir charnellement à l'Abbé⁹³. Dans sa quête insatiable d'atteindre la perfection, le narrateur recourt à son directeur spirituel mais il retombe vite dans la désillusion puisque l'Abbé refuse la chair et le condamne à l'errance en lui refusant l'absolution. La construction du personnage de l'Abbé dans l'avant-texte est liée à celle du narrateur, de plus en plus nettement privé d'accomplissement. La version manuscrite complète presque toujours le premier jet en apportant du sens aux notes inscrites sur les folios en développant les effets d'annonce, en approfondissant la théorie de la privation d'être du narrateur, en donnant forme à cette pensée qui ne trouve son chemin que dans la version finale.

Marine, Salomé et l'Abbé sont donc des personnages qui sembleraient capables de redonner au narrateur son unité première, celle d'avant la naissance. En effet, la quête de l'androgynie recoupe partiellement, chez Claude Louis-Combet, la quête de la mère. Le narrateur aborde le thème androgynique à travers l'union de plusieurs couples Mère/Fils, narrateur/Marine, narrateur/Abbé. Le couple primordial est Mère/Fils, les deux autres couples refluent vers le premier qui lui seul compte pour le jeune homme comme le confie l'auteur dans *Le Recours au mythe* :

Et dans ce projet, comme quelqu'un qui serait voué à s'éloigner toujours plus de son lieu initial et s'égarer en détours, il me fallait d'abord poser l'existence de cette étoile fixe – fût-elle en vérité, morte planète – qu'avait été pour moi l'image d'un Père spirituel, quêtée à travers les ombres

⁹² Nous reviendrons sur la genèse du thème de l'extase dans notre troisième et dernière partie sur les sources.

⁹³ C'est dire si les notes jetées dans les avant-textes du roman n'ont pas toujours été retenues finalement : parfois des ébauches ou des brouillons en portent trace, mais pas le ms autographe. Roman né sous la pulsion de l'imaginaire, roman accompagnant le souffle intérieur de son créateur ; certes, mais pour autant, roman qui a demandé effort, reprises, hésitations, retouches, amplification de la part d'un créateur soucieux de la cohérence de son univers fantasmé et poétique.

ensoutanées autour desquelles avait gravité ma jeunesse, en ses années de formation. Après cela, je pourrais m'abstenir de toute référence à la personne du père et à l'ordre paternel, pour m'en tenir exclusivement à la Femme, mère et amante.⁹⁴

L'androgynie louis-combétien dans *MM* est un androgynie confondu avec le fantasme de réunion dans le corps maternel. Le rêve du narrateur est d'accéder à l'unité originelle mais plus précisément à l'union mère/fils d'avant la naissance, au paradis prénatal où l'enfant était lié à sa mère. Comme le souligne Stéphane Lavauzelle dans son article sur l'androgynie dans l'œuvre de Claude Louis-Combet, l'auteur ne se limite pas à l'androgynie de Platon ni à l'androgynie chrétien et travaille son mythe selon des fantasmes personnels. Nous assistons par conséquent à une subversion ou sublimation du mythe, en tout cas à sa réappropriation. Il se sert du mot « androgynie » pour exprimer un sentiment qui le tourmente et l'envahit, l'androgynie est le résultat de son propre vécu : « Force est de remarquer que sa présence théorique n'est pas de grande importance. En effet, la place de l'androgynie est telle dans la subjectivité de l'auteur, qu'il laisse peu de place à un regard neutre et historique, submergé qu'il se trouve par les flux sensuels que porte, en son émergence, la figure androgynie. »⁹⁵ Dans les marginalia et plus précisément dans les « Pensées Détachées », nous repérons le mot « androgynie » dans deux folios séparés, 135 et 136. Au folio 136, l'auteur note la supériorité de l'androgynie antique à l'androgynie chrétien alors que dans le folio 135, Louis-Combet précise que l'androgynie est la consanguinité de Dieu et de Satan, du saint et de la diablesse, une dualité que nous retrouvons dans la version manuscrite notamment à travers cette union narrateur/Abbé, saint/pécheur, sainteté/sexualité etc. En effet, le mythe est apprivoisé d'un point de vue personnel où la quête se résume dans la recherche de l'autre, ici absorbée par la figure transcendante de la mère.

2.1.1.2 De « l'hagiographie délirante » à la mythobiographie

Du mythe de l'androgynie qui parcourt la mythobiographie, nous passerons au principe même qui régit l'œuvre, au concept qui est à l'origine de la création de *MM*. Le concept mythobiographique se résume dans l'identification du narrateur à un personnage légendaire, devant être le féminin du masculin. Dans *MM*, l'auteur met en parallèle deux récits, le récit du narrateur et celui de la sainte. Les deux récits se déroulent dans des cadres temporels et spatiaux totalement différents mais nous avons cependant des passages où les deux récits se rejoignent au

⁹⁴ *Le Recours au mythe*, op. cit., p. 338.

⁹⁵ « La vocation androgynie de l'écriture dans l'œuvre de Claude Louis-Combet », op. cit., p. 147.

moment où le narrateur n'hésite pas à se comparer à la sainte et à sa destinée, manière de vortex dans lesquels s'engouffrent les effets d'assimilation de deux figures. Ces comparaisons sont situées toujours dans le premier récit et sont le fait du novice qui se compare à une femme déguisée en homme, symbole de la créature parfaite mais aussi symbole de l'indigence d'être où Marina s'éclipse au profit de Marinus.

Dans le travail de genèse du roman, nous repérons des textes et des notes qui relient les deux récits. Le narrateur évoque à plusieurs reprises la sainte en s'intéressant particulièrement à son travestissement, reflet du problème existentiel qui le saccage. Le narrateur s'approprie même le cadre temporel et spatial de la sainte tellement cette femme le touche au plus profond de son être et de ses déchirures.

Dans le br n°10, le narrateur avoue ne pas encore connaître la sainte mais se prépare à cette rencontre. Nous notons plusieurs changements entre le brouillon et la version manuscrite. L'auteur rajoute une virgule après « l'ombre » pour structurer sa phrase d'une manière logique. Il remplace « que » par « dont ». Ce sont des corrections qu'il établit dans la dernière version manuscrite. En outre, « M'ôter » se transforme en « me défaire » (f. 78, p. 53) qui résonne bien avec la sonorité en « ai » et qui surtout aggrave la dépossession du personnage du narrateur. L'avant-dernière phrase du brouillon est modifiée dans le ms. Claude Louis-Combet ajoute « A ce moment » au début de la phrase pour plus d'indication temporelle. « Je ne savais rien » est remplacé par « j'ignorais tout » ; « Marinus et Marina » cède la place à « la Bienheureuse Marina – Bienheureux Marinus » (f. 78, p. 53) pour restituer le titre original de l'hagiographie. Dans la dernière phrase de l'avant-texte, les tirets sont remplacés par des virgules. Nous retrouvons, comme dans la plupart des brouillons, des notes inscrites par l'auteur. La note « Epiphanie de l'obscène » se rapporte à l'Abbé comme le précisera la version manuscrite. Elle se résume dans cette phrase : « Quant à l'Abbé, comme s'il avait eu la prémonition du mal que je couvais en moi [sous] < dans > l'abri dérisoire de mes paroles de paille et de vent et comme s'il avait souhaité, puisque le bruit devait se parfaire, qu'il mûrît jusqu'au bout, il m'encourageait chaque jour à ne pas me hâter. » (f. 78, p. 53). Une note sur le plaisir-en-Dieu est un effet d'annonce pour un développement tardif de ce thème. Le plaisir-en-Dieu est mentionné au f. 89 du ms (p. 60). L'attitude du narrateur de vouloir s'offrir au Père absolu, résume le principe du plaisir-en-Dieu qui associe le charnel et le spirituel, le narrateur en chair à cet homme de foi, le directeur spirituel qu'est l'Abbé, figure du Père, figure de Dieu. L'auteur découpe son folio en deux parties,

il rédige d'abord un court passage sur son rapport avec Marina qu'il reprend dans la version définitive avec de légères modifications et remplit l'autre partie par des notes sur le premier récit, des notes qui seront développées dans le ms autographe concernant le récit du narrateur.

Le br n° 23 est parsemé de notes sur la Bithynie, l'œil et le Désert, autant d'éléments qui inscrivent le roman de Marina dans un cadre historique et géographique précis, mais autant d'éléments aussi dont les contours réalistes vont être gommés et qui vont prêter plutôt à la symbolisation de l'œil ou du désert. Avant d'aborder les notes, attardons-nous sur le contenu du folio. En comparant le brouillon au ms, nous constatons quelques modifications. L'auteur rajoute « dernier » juste avant « rebord » et supprime « extrême » (f. 209, p. 135). Il insère également un segment juste après « existence » « au point des confluences des genres ». Il remplace le son « è » par « é » ; « extrême » cède la place à « dernier » pour s'harmoniser avec l'allitération en « é », donc un remaniement de style et un ajout en rapport avec le thème de l'androgynie. Revenons aux notes de l'auteur, Claude Louis-Combet note « Proche Bithynie » avec une flèche qui va dans le sens du texte. La deuxième note « vers les thèmes de l'œil et du Désert » est exploitée dans la version manuscrite. L'auteur parle de Salomé et de Marine, de sa part féminine et enchaîne sur l'œil stylisé et le désert. Voici le développement de la note d'annonce qu'était « vers les thèmes de l'œil et du Désert » :

Que je dise simplement ici que le regard de Salomé me fut si intensément présent pendant si longtemps qu'il finit par symboliser tout ce que je savais d'elle et que je dessinaï partout, comme un œil stylisé, une [ill.] sorte d'ovale allongé en amande, figurant la paupière et enserrant un cercle dont le centre, à mon désir, représentait la pupille et me dévisageait. Un orfèvre en eut fait un bijou. Moi, j'en faisais un signe et je me disais que, aussi longtemps que passerait la communication entre le regard de Salomé et mon visage d'homme, j'aurais quelque espoir d'avoir à énoncer une vérité - comme si la vérité (contre toute expérience, contre toute histoire et contre la mémoire même des mythes) entretenait quelque rapport essentiel avec la femme. Le désert serait le Désert, mais je ne serais pas tout à fait seul. (f. 210-211, p. 136).

L'œil mentionné dans l'avant-texte, caractérisant cette partie du monde, est donc personnalisé dans le ms prend forme de symbole en prenant la forme de phrase. Il est celui de Salomé, la part féminine du narrateur, cette part intérieure et extérieure qui le regarde. Entre l'avant-texte et le texte s'est opérée l'alchimie du fantasme. La narration a arraché l'œil de Byzance à l'univers réaliste et historique qui était le sien pour le plonger dans l'univers fantasmé de Claude Louis-

Combet lui-même qui lui confère un sens et une symbolique personnels. Le Désert est en rapport avec l'être, c'est le désert du narrateur mais il est atténué par la présence de Salomé qui redonne au narrateur son unité. La relation Narrateur/Marina réapparaît dans le br n°45. Le premier jet débute avec une phrase sur Marine mais enchaîne sur la légende de la sainte et son influence sur la vie de son traducteur. En confrontant avant-texte et ms, nous constatons que la dernière phrase de l'avant-texte a été reprise avec des modifications intéressantes :

Car l'histoire de Marina-Marinus, que j'inventais à mesure que je la déchiffrais, quittait le lit très strict des textes et débordait dans ma vie même comme si une lame de fond, issue de l'antique mémoire des légendes de la Bithynie chrétienne, sapait les faibles assises de ma raison et, au mépris de l'espace et du temps, irruptait dans ma conscience et y ruinait le sens des distinctions de genre en même temps qu'elle abolissait, fondamentalement, toute possibilité de recul critique à l'égard du passé des hommes. (f. 529, p. 308).

La phrase de la version définitive est bien plus longue, suite aux ajouts effectués, comme si Claude Louis-Combet avait voulu développer l'idée d'un écrasement, d'un anéantissement du narrateur au moment de l'irruption de la figure de la sainte dans la vie sans sens et sans trajectoire du narrateur. Ailleurs, « car » est inséré au début de la troisième phrase devant « l'histoire » et « Marina » remplacé par « Marina-Marinus ». L'auteur met l'accent sur l'ambiguïté Homme-Femme qui caractérise cette légende et qui l'intéresse en premier lieu. Le narrateur évoque les textes, source, où il a puisé son récit et emploie le mot « déborder » et « lame de fond » pour souligner l'ampleur de cet événement dans sa vie personnelle qui prend l'envergure d'un cataclysme. Il n'hésite pas à parler des genres en tant qu'auteur de cette histoire et fait allusion au genre mythobiographique. Il semble un moment que le narrateur soit le double de la figure auctoriale. Cela nous inclinerait à penser que le travail d'écriture de l'auteur Claude Louis-Combet est voué à l'inaccomplissement, comme le travail de lecture-traduction du narrateur. La fonction de l'auteur en même temps traducteur est mise en relief dans la version manuscrite, contrairement au brouillon indigent dans ses développements.

Les notes de l'avant-texte évoquent encore cette interférence entre les deux récits à travers le mot « osmose » : « osmose Marinus/Narrateur ». L'expression constitue une sorte de définition de la mythobiographie et en indique la trajectoire. Le terme « osmose » de l'avant-texte est véritablement fondamental en imprimant un sens d'union, de fusion qui développera l'ensemble du récit. Mais ce terme isolé, jeté sur le papier, n'est qu'une promesse d'écriture.

Encore faudra-t-il que le roman tienne cette promesse dans ses développements ultérieurs. En même temps, le thème de la dualité est inscrit en bas du folio pour être nié. Le contenu de la note « ce qui est négation de l'opposition diurne/nocturne », ainsi développée dans la version manuscrite :

Aussi puis-je bien dire que, dès lors, jour et nuit ne firent plus qu'un – ou plutôt que nous entrâmes en un temps dans lequel cessait d'avoir cours la vieille distinction du diurne et du nocturne, du réel et du rêve, du rationnel et de l'imaginaire. Ce qui était enfoui dans les désirs inaccessibles de l'âme sortit soudain de sa crypte. (f. 530, p. 308).

Se dit dans un même brouillon la tentative d'union de tous les contraires, l'osmose du narrateur et de la sainte à laquelle il tente de s'identifier. La dualité est éliminée. Avec l'abolition de l'espace et du temps, tout devient possible. Il n'y a plus de limite, le passé se mêle au présent ; le réel se mélange au rêve, le mythe se mêle au réel. Cette note est en harmonie avec la fin de la distinction des genres évoquée dans le ms. Elle incarne le fond de la pensée louis-combétienne qui tend à effacer le dualisme et à accéder au monisme, à l'Un.

La pensée de l'auteur prend donc plus de forme et de valeur dans la version manuscrite où l'auteur opère des ajouts qui appuient le sens simplement ébauché dans les brouillons. Les notes inscrites sur les folios de l'avant-texte se transforment en phrases amples. L'idée se cristallise dans la version finale où l'auteur affine sa pensée en la développant par rapport au texte. Dans le br n°23, la note sur l'œil et le désert enrichit le texte en instaurant une comparaison implicite entre Salomé et Marina à travers l'œil stylisé, donc en se rapprochant davantage du récit légendaire, thème qui était absent du brouillon. Dans le br n°45, la phrase sur la relation entre le narrateur et Marina sera développée dans la version définitive à travers des additions qui enrichissent le texte, et où apparaît le titre même de l'ouvrage à travers l'emploi de *Marinus-Marina* absent dans ce folio de l'avant-texte. Le ms semble donc être toujours un développement ample et heureux des notes et ébauches de l'avant-texte qui agissent toujours comme des effets d'annonce ou des aide-mémoires. Les brouillons portent en germe le roman, qui se déploie vraiment dans la deuxième campagne de l'écriture, celle du ms autographe, qui est quasiment la version définitive puisque nous avons vu que les ajouts et corrections sur la version manuscrite ne changeaient plus le sens du texte.

Le terme de « mythobiographie » a surgi dans l'esprit de l'auteur pendant la rédaction de son roman, l'auteur n'avait pas prévu de donner à son projet ce titre. Il s'explique sur ce mot dans son essai *Le Recours au mythe* :

Lorsque, dans les quelques moments de réflexion théorique que je me suis accordés, à distance, de la fiction, j'ai essayé de m'expliquer sur le sens de ma démarche, j'ai dû forger un concept méthodologique au moins provisoire et à contenu relativement variable, susceptible d'évoluer à mesure que l'expérience avancerait. Tel fut, à l'origine, dans mon intention, le terme de *mythobiographie* dont j'ai commencé à me servir, à l'époque où j'écrivais *Marinus et Marina*, afin de formuler le dessein de mon entreprise d'expression ; dessein qui m'apparaissait peu à peu à mesure que le texte s'extirpait de ses limbes, à mesure que je me tenais dans une écoute plus réceptive au désir des mots, qui m'occupait. Je ne cherchais pas à innover dans l'art du roman mais seulement à me donner l'écriture nécessaire – et moi, à accéder à la forme.⁹⁶

Louis-Combet avoue avoir commencé *MM* sans plan la rédaction de son roman : « A l'heure où je commençais, sans plan préconçu, sans entrevoir les aboutissements du récit ni ceux de l'expérience, à écrire *Marinus et Marina* [...]. »⁹⁷ Mais il a ensuite ébauché quelques plans que nous avons classés dans le dossier des marginalia, mais nous constatons que le mot « mythobiographie » n'apparaît pas dans certains plans comme au folio 1 (dossier des « Plans », Annexes III) où Louis-Combet note « Essai d'hagiographie délirante » comme titre de son ouvrage. Notons la saveur de cette expression qui dit la fusion, dans le projet du romancier, entre le fantasme débridé et la vie du saint, entre ce qu'il y a de plus intime et de plus extérieur. La problématique de la mythobiographie n'est pas encore conçue par l'auteur. Mais un lien est déjà tissé entre l'auteur et l'histoire de Marinus. Au folio 2 (dossier des « Plans »), apparaît le mot « mythobiographie » dans un plan qui se répartit selon trois étapes : Biographie, Mythe et Mythobiographie. L'auteur reprend le même plan, au folio 3 en apportant plus de détails, ce que Louis-Combet appelle « Biographie » c'est ce qui précède l'histoire de Marinus-Marina comme il le note : « I^o) Avant Marina et Marinus », une partie du récit qui concerne le narrateur et sa relation avec l'Abbé. La deuxième partie du plan se réserve au récit initiatique de Marina et Marinus, ce sera donc le récit hagiographique ou le « Mythe » comme le note Louis-Combet. Le troisième point concerne l'époque d'après Marina et Marinus où le récit est de nouveau consacré au narrateur et c'est là que l'auteur insère le mot « mythobiographie » où il souligne à propos du

⁹⁶ *Le Recours au mythe*, op. cit., p. 340.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 338.

narrateur « Nouvelle problématique » « Moi je voudrais recommencer » désignant cette époque d'après l'Abbé, donc d'après l'expérience religieuse. Le narrateur quitte l'Abbaye et commence une nouvelle vie : « Or je vivais à présent seul, pour la première fois, et disposais d'un lieu d'habitation où j'avais tout loisir de m'approcher de moi-même et, pour autant que cela fût possible et signifiât quelque chose, de me posséder. » (f. 222, p. 142). Ce qu'il y a d'essentiel à noter, est que ce plan tripartite révèle la lente élaboration pour Claude Louis-Combet du plan de son roman : à l'origine, il ne fonctionnait pas selon l'alternance des chapitres dont nous avons déjà parlé. Ensuite, sur deux bouts de papiers, des folios de taille moindre, l'auteur explicite les trois points ou les trois parties de ce plan. Au folio 4 du dossier des « Plans », Louis-Combet inscrit son premier et deuxième point. Le premier point est toujours centré sur la séduction : « Le Fils se révèle Femme, tente de séduire le Père échoue. » Le deuxième point concerne Marina où il s'agit toujours de la séduction, celle de Marina par Salomé mais sans toutefois mentionner les prénoms. Le troisième point évoque le thème de la fusion dans ce « dépassement de la séparation Masculin/Féminin dans l'extase de l'Amour » comme dans « Abolition de la solitude dans l'indistinction du Toi et du Moi. » Louis-Combet a prévu la réalisation de son rêve d'androgynat au départ, une possibilité qui va vite se dissiper comme le montre son plan au folio 6 où cette communion, confusion est vouée à l'échec ou la négation par l'Abbé comme le note l'auteur dans son troisième point. Dans ce folio, Louis-Combet reprend ces trois points dans un plan structuré autour du couple Moi/l'Abbé, un plan qui résume les trois relations que va avoir le narrateur avec l'Abbé et Marina. Le plan est divisé en trois parties. La première partie reprend la séduction de l'Abbé par le novice. Dans la deuxième partie apparaît Marina-Marinus à laquelle le Moi s'identifie, principe même de la mythobiographie. Le dernier point se réserve à la négation de l'Abbé lancé contre le novice, ce qui contredit en quelque sorte le plan précédent, le novice est refusé par son directeur, et quitte l'Abbaye. A la communion ou la confusion auxquelles aspire le narrateur répond la négation de l'Abbé. Au folio 7, un plan détaillé intitulé « Ego Marinus Ego Marina » reprend les principales étapes de la mythobiographie où nous retrouverons presque le schéma que nous avons dans la version finale, cette alternance entre les deux récits avec des changements qui interviendront plus tard surtout en ce qui concerne le point X où l'auteur note l'aveu de Marina à propos de sa réelle identité⁹⁸, ce qu'il a prévu au départ

⁹⁸ Dans l'ébauche abandonnée n°5 du dossier « l'autre roman » (Annexes I), l'higoumène découvre l'identité de Marina avant sa mort. Nous allons y revenir plus tard dans l'analyse du dossier des « ébauches abandonnées ».

ainsi que le point XI (f. 8) où il a prévu la mort comme dénouement : « Et comme nous nous tenions penchés ensemble sur l'instant qui naissait, nous pûmes nous reconnaître chacun tout entier dans l'ombre de l'autre et nous demeurâmes immobiles. » (f. 692). C'est donc lentement et avec quelques hésitations que le plan du roman a été élaboré, ce n'est pas par préméditation que le concept de mythobiographie a été créé. Mais plutôt, si nous voulons suivre les étapes de la genèse de *MM*, nous devons admettre que le genre et la structure sont venus à Claude Louis-Combet par poussées, par tâtonnements. Par cercles concentriques, il s'est rapproché d'un centre dans lequel prenait place théorie et pratique, mythobiographie et alternance des récits.

Le concept de mythobiographie se déploie dans quelques brouillons identifiés où l'auteur a rédigé des passages qui mettent en relation le narrateur et la sainte Bithynienne, des passages retouchés lors de la rédaction de la version manuscrite mais qui gardent toujours l'image d'une sainte capable de faire rêver le narrateur de l'autre récit à travers cette complétude Homme-Femme, symbole de la perfection pour un homme tourmenté dans ses déchirures et ses scissions. Le dossier des « Plans » vient nous confirmer l'idée que la mythobiographie n'a surgi que tardivement au moment de la rédaction de l'ouvrage. L'auteur a prévu d'abord d'appeler son roman « Essai d'hagiographie délirante », il a établi un plan autour de la figure paternelle sans mentionner le mot « mythobiographie » mais il a fini par intégrer le mythe dans son projet à travers deux plans qui évoquent explicitement le mot « mythobiographie ». Et finalement, un plan détaillé porte un titre proche de la version finale « Ego Marinus Ego Marina » où nous retrouvons les principales étapes de la mythobiographie, un plan qui sera encore modifié au cours de la rédaction puisque l'auteur ne respecte pas tous les points qu'il a notés, preuve que le roman a subi plusieurs étapes, des fluctuations avant la version finale et qui nous donne l'image d'un auteur en réflexion continue au moment de la composition de son ouvrage. En effet, d'un point de vue génétique, Louis-Combet réunit les deux types d'écrivains que la critique génétique a séparés en faisant la différence entre ce qu'on appelle « programmation scénarique » et « structuration rédactionnelle », deux manières de travailler les ms :

L'écriture « à structuration rédactionnelle », [...], ne s'appuie sur aucun schéma écrit, et va droit devant elle en commençant par une rédaction du « premier jet » qui avance en s'enrichissant de révisions à chaque nouvelle relecture du déjà rédigé (type Stendhal ou Kafka) et qui peut donner lieu à des réécritures globales sous forme des « versions » successives de l'œuvre. [...]. L'écriture « à programmation scénarique » fait précéder l'écriture par un travail de conception préliminaire,

sous la forme de plans, scénarios, notes, ébauches, recherches documentaires, qui ont pour fonction de préparer et d'organiser une rédaction qui pourra ensuite être mise en œuvre partie par partie, chapitre par chapitre, page par page (type Flaubert ou Zola) [...].⁹⁹

Au départ, l'auteur a suivi la « structuration rédactionnelle » qui traduit le « besoin de se jeter dans la rédaction sans se sentir contraints par le moindre plan [...] »¹⁰⁰ mais il a fini par rejoindre la méthode de la « programmation scénarique » qui est celle « des écrivains qui ne peuvent travailler qu'avec un canevas précis »¹⁰¹, ce dont témoigne la présence des plans évolutifs de son ouvrage. Claude Louis-Combet est un romancier du schéma et du jet, qui sent son chemin d'écriture, sans forcément que ce chemin et cheminement soient une errance.

2.1.1.3 Genèse de la pensée théologique, ou l'hésychasme romancé

MM, synthèse annoncée de plusieurs courants spirituels orientaux et occidentaux, est le reflet de la culture théologique de son auteur. Comme le montre le dossier copieux de sources que nous allons analyser dans la troisième partie de notre travail, Claude Louis-Combet a entrepris de nombreuses lectures sur le mysticisme oriental, sur l'hésychasme comme sur le cénobitisme. Il s'est adonné à la lecture des *Vies des saints* quand il était encore novice qu'il redécouvre ou approfondit dans la décennie 1970. L'auteur avoue que la genèse de sa première mythobiographie l'a plongé dans des lectures spirituelles importantes :

En 1974, à l'automne, au moment où j'entrepris la rédaction de *MM*, j'entrais dans un temps de conversion d'où il ne me semble pas que je sois encore sorti. [...]. Dans ces années que j'évoque à présent, marquées par la lecture des *Récits d'un Pèlerin russe*, de la *Petite Philocalie du cœur*, des *Vies des Pères des déserts d'Orient* et de maintes études de la spiritualité chrétienne orthodoxe, je revenais à des sources spirituelles que, tout mécréant que je fusse, je devinais susceptibles de nourrir mon écriture en m'éclairant sur le sens de mon cheminement- de mes sinuosités indicibles entre éros et pitié de Dieu.¹⁰²

Les *Récits d'un Pèlerin russe* est, avec *Vies des saints* des Petits Bollandistes, les deux sources principales de la légende de Marina quand l'auteur a découvert pour la première fois l'existence de la sainte¹⁰³. Il a même acheté toute la collection des Petits Bollandistes pour s'en mieux nourrir. Les brouillons sont l'espace où se construit et se déploie cette pensée théologique où

⁹⁹ *La Génétique des textes*, op. cit., p. 33.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Le Recours au mythe*, op. cit., p. 337.

¹⁰³ Nous revenons sur les sources de *MM* dans notre dernière partie de la thèse.

l'auteur va être amené à faire des choix au fur et à mesure que s'élabore son récit. Car il n'est pas question pour Claude Louis-Combet que son roman, lieu d'expression de l'imaginaire, soit englué dans quelque matière que ce soit, dans quelque réalité historique. En analysant quelques brouillons, nous constatons que l'auteur remplace des termes par d'autres et qu'il choisit parfois d'éliminer des références théologiques qui risquent d'induire le lecteur en erreur en le transportant dans un monde purement biblique ou religieux ce qui n'est pas le but de la mythobiographie qui doit garder sa nature authentiquement littéraire, poétique et personnelle. Dans le br n°13, l'auteur abandonne « Dieu » pour « esprit » dans un texte qu'il veut celui de ses fantasmes et non celui de la théologie : « S'il est un esprit qui veille à la genèse des collines et des ravins, il est là, tout aussi bien, qui préside au creusement des entrailles par les entrailles et à l'intériorisation de la chair jusqu'à son nid de muqueuses. » (f. 92, p. 62). Le terme « esprit » est plus ambigu et moins connoté que « Dieu ». D'ailleurs, dès le premier folio du ms, le narrateur déclare vivre une vie d'où Dieu est absent :

Nos rapports étaient devenus brusquement si inhumains (en dépit d'une rhétorique de la cordialité dont témoignait, par exemple, comme un vestige d'affection, le *pauvre ami* qui m'avait été jeté en ultime friandise dans le vide du cœur) qu'il n'y avait rien à attendre des possibilités d'expression de nos physionomies pour transmettre et communiquer quoi que ce fût qui aurait pu atténuer la violence et la profondeur du conflit qui nous opposait et nous laissait chacun sur une rive de l'existence, lui avec la certitude absolue de la foi, moi avec le sentiment de mon indignité et l'indigence totale de celui qui s'éveille à une vie dont, Dieu étant désormais absent, la dernière illusion s'est dissipée. (f. 1, p. 7).

Le narrateur avoue donc vivre dans un monde privé de Dieu, privé du Père absolu, ce qui explique la tentative d'union désespérée avec l'Abbé, figure mystique du Père absolu. Il est préoccupé par d'autres soucis que ceux de la théologie qu'on lui a enseignée, ce qui est à la base de son conflit éternel avec son directeur spirituel. En effet, le narrateur se montre loin de la théologie que l'Abbé essaie de lui apprendre comme l'était, s'il faut en croire ses confidences, Claude Louis-Combet lors de ses années à l'Abbaye Blanche, à Mortain, plus occupé de ses promenades dans les landes et de sa lecture de Nietzsche que des activités et lectures spirituelles. Il essaie de convertir la théologie en un monde de sensualité voire de sexualité où règnera le plaisir-en Dieu. Il cherche un monde où l'extase, l'osmose prennent le relais de la pensée de Dieu. Il ne spiritualise pas Dieu, au contraire il l'associe à la sensation. Comme si le sentiment du divin lui venait de la sensation panthéiste.

La cellule monacale, symbole de ce système que le narrateur rejette est le sujet du br n°7. Dans son folio, l'auteur décrit la cellule monacale comme « un lieu étroit ». Dans le ms, cet espace est plus développé. Un passage qui précède « de m'accorder à la rondeur de la terre et à son balancement » qu'on retrouve presque tel quel « mais parfaitement accordé à la rondeur de [ill.] la terre et à son balancement » de l'avant-texte explicite la vocation carcérale de la cellule :

En ce lieu étroit et rude où nulle chance de personnalisation des murs et des choses n'était même tolérable, en cette cellule monacale encastrée, comme toutes les autres, dans la finitude rigoureuse d'une réalité matérielle et sociale bien connue, je me dispensais le luxe (et déjà la luxure) de m'accorder à la rondeur de la terre et à son balancement et, par les vertus de l'insomnie et d'une fenêtre constamment ouverte plus que par un naturel génie poétique, de m'incorporer à eux, d'y laisser infuser ma sensibilité jusqu'à ce point où la conscience de soi s'abolit dans l'évidence de ce qui la supporte et l'emporte. (f. 63-64, p. 44).

Des mots comme « plénitude », « cosmique » et « plaisir-en-Dieu » surgissent dans le ms. La terre et la nuit, espace de rêverie et espoir de fusion de soi à soi, sont en opposition avec « cellule encastrée », lieu des moines, lieu de l'enfermement, lieu de la scission. Seule la fenêtre ouverte sur la nature, est promesse d'évasion, de liberté, d'accès à l'essence. L'entre-deux espace porte en lui la promesse d'un entre-deux générique (le roman étant roman et hagiographie). La fenêtre est l'espoir de la liberté pour le novice. En outre, « rude » s'ajoute à « étroit » pour insister sur la dureté de ce lieu. En revanche, le « luxe » est introduit pour souligner l'opposition entre les deux mondes, le monde réel de la cellule et l'autre imaginaire, onirique. Le narrateur invente un lieu imaginaire par opposition à cette cellule encastrée qui bloque sa vie et son imagination. L'adverbe « parfaitement » lui aussi disparaît pour nous montrer le refus d'attribuer la perfection à un lieu aussi antipathique aux yeux du narrateur, la réclusion semblant antinomique du rêve. La phrase de l'avant-texte n'a pas la même suite que celle du ms. En effet, après « balancement » la phrase se complète de la manière suivante : « [...] j'éprouvais toute l'allégresse d'exister au-dessus de moi-même. Or lorsque je dis au-dessus, il ne faudrait pas imaginer une sorte de transcendance intellectuelle », une phrase incomplète d'ailleurs puisque le folio 5 de l'avant-texte n'a pas été conservé. A cette phrase correspond : « Aujourd'hui, à la distance par-dessus laquelle et à travers laquelle j'interroge ce moment du passé, il me semble que j'ai dû alors éprouver, avec une merveilleuse plénitude, une sorte d'allégresse cosmique, parente (mais à quel degré d'éloignement ?) de la jubilation mystique du plaisir-en-Dieu. » (f. 64, p. 44). L'allégresse

devient cosmique et la plénitude est merveilleuse. Le ms développera le monde fantasmé dans lequel peut échapper à sa condition quasi carcérale le novice se permet de rêver au plaisir au moment des grandes privations. D'ailleurs, l'auteur précise le moment de la narration en signalant qu'il s'agit d'un souvenir alors que ce genre de précision était absent de l'avant-texte. Le ms est plus élaboré que le premier jet dont il développe systématiquement les espaces de rêverie, la fenêtre incarnant à elle seule tous les espoirs.

D'autres brouillons contiennent des références bibliques que l'auteur décide d'abandonner dans sa version définitive. En effet, nous repérons, dans l'avant-texte, des références théologiques qui seront absentes du ms tant nous savons, grâce aux confidences souvent écrites de Claude Louis-Combet, que sa vocation d'écrivain est de s'extraire de toute gangue réaliste ou historique. La genèse de son roman s'élabore autour de cet effacement systématique des signes réalistes. L'écrivain ne veut pas que l'écriture soit ancrée dans un quelconque climat historique, et il efface, entre l'étape des brouillons et celle de l'écriture quasi définitive, tous les signes et références trop précis, arrachant son roman à l'historicité pour mieux le plonger dans le fantasme. Dans le br n°5, l'auteur aborde la légende de David et Goliath :

Les vérités se décantaient, la taurine et l'angélique : le désir contemplait la foi comme Goliath avait dû regarder David. Mais avec ce qui se passait dans mon cœur, cette nouvelle version de l'Ecriture rapporterait le contraire de ce que nous savions. [Ce serait G] < La victoire reviendrait à Goliath >. Après y avoir laissé ses plumes, l'Ange y perdrait son nom et ne serait plus que l'ombre blanche de la négation. (f. 1) [...] j'étais, je peux bien le dire, tellement conscient, que je pouvais seulement rester sans réponse, axé sur ce fragment d'obscénité [ill.] que représentaient mes pieds, étalés et retenus entre les lanières de mes sandales comme les cochons impurs dont l'Ecriture rapporte [qu'ils brisèrent leurs entraves démoniaques et se [jettèrent] < précipitèrent > dans la mer.] qu' ils servirent de véhicules aux démons et se précipitèrent dans la mer. (f. 4-5).

Ce folio de l'avant-texte s'attarde sur un épisode du livre de Samuel, qui raconte que le géant Goliath défia l'armée d'Israël de trouver un homme capable de le combattre pour achever le conflit entre les deux nations. David, jeune berger, tua le géant, puis lui coupa la tête. Un tel conflit pourrait symboliser celui qui existe entre le narrateur et l'Abbé, mais Claude Louis-Combet a décidé d'effacer la référence à David et Goliath, pour faire entrer son roman dans une abstraction qui permettrait au lecteur de s'extraire lui-même de toute gangue culturelle, pour être plus disponible à l'inconscient. Des modifications importantes se lisent dans la dernière version

écrite par la main de l'auteur. En effet, la première et la deuxième phrase sont identiques dans les deux versions. Quant à la troisième, elle a été modifiée. L'auteur garde le début et la fin de la phrase. Cette dernière est plus longue, dans la version manuscrite, suite à des ajouts. Claude Louis-Combet rajoute deux segments, le premier : « où surgissaient sans que je les ai ni choisis ni convoqués les images indissociablement familières et insolites de fragments de choses plus présents à mon cœur que les ensembles cohérents du monde clair » et le deuxième : « jaillis en force du sein béat de leur verrière ». Dans cette même phrase, le narrateur introduit « exclusifs et toutefois » devant « solidaires ». La quatrième phrase « je ne pouvais concevoir l'un sans me référer aussitôt à l'autre comme à son nécessaire complément » est supprimée. Le ms enchaîne sur d'autres passages après les quatre premières phrases de l'avant-texte et reprend à la sixième phrase de l'avant-texte (f. 1-2) :

La puissance massive et butée de l'un, la sveltesse éthérée de l'autre donnaient visage et forme à un conflit dont l'Abbé et moi incarnions, dans le transitoire, les deux pôles encore que, à vrai dire, nous fussions, [en] < chacun >, le lieu permanent de cet affrontement, chacun l'ange, en bleu, chacun, en rouge, le taureau.

Cette phrase se transforme en :

Ce fut une lente imprégnation de lumière et de couleur, une infusion charnelle de rouges et de bleus – jusqu'à ce que je découvrisse ce que je savais depuis toujours : que j'avais été et demeurais cette puissance massive et butée qui giclait, réfractée, dans la plaie des grenats et des carmins; que j'avais été et demeurais, également, cette sveltesse éthérée qui captait tout l'azur du ciel dans le frémissement des plumes. (f. 47, p. 33).

En examinant les remaniements sur cette phrase, nous constatons que « puissance massive et butée » qui constitue le début de la phrase de l'avant-texte est intégrée dans une phrase du ms. En outre, le conflit entre le narrateur et l'Abbé n'existe plus, l'Abbé ne figure pas dans la phrase et le narrateur s'attribue les deux pôles alors que dans le brouillon il les répartit entre lui et le Père. L'auteur supprime le segment « donnaient visage et forme à un conflit dont l'Abbé et moi incarnions » et élimine les termes qui désignent le conflit « affrontement », « deux pôles », « ange » et « taureau ». Du coup, la phrase est réservée au narrateur, à son conflit intérieur, à sa dualité et le conflit extérieur, celui avec l'Abbé est un peu gommé. L'auteur a rédigé deux folios supplémentaires, dans sa version définitive, avant d'aboutir à cette phrase. Dans ces deux folios, le narrateur étoffe la thématique du taureau et de l'ange, symboles bien connus des évangélistes

Luc et Mathieu, sans toutefois évoquer l'Abbé. Il semblerait que Claude Louis-Combet veuille se servir de ces symboles pour les opposer, l'un incarnant la chair la plus brute, la plus animale, la plus sensuelle, et l'autre l'esprit le plus aérien, le Rouge contre le Blanc, le phalle contre l'aile. L'intérêt de scruter l'évolution entre l'avant-texte et le texte est de constater que cette opposition du Taureau et de l'Ange n'est pas seulement développée, mais biaisée, et que l'idée du conflit extérieur Abbé/Narrateur est ramenée à l'idée du conflit intérieur Narrateur/Narrateur. Le drame de scission du narrateur lui appartient. Il décrit ce qui se passe à l'intérieur de lui comme le montre une phrase qui ne figure pas dans l'avant-texte : « Et le terme d'image convient mal pour désigner ce qui se passait en moi dans ces instants. » (f. 45, p. 32). Il choisit des phrases fortes et violentes à l'image de son désir :

En ce qui me concernait (car, alors, je n'aurais rien prétendu dire de l'Abbé), une violence de chair se poussait en moi, me travaillant jusque dans les assises de mon enfance drainant en son désir tous mes souvenirs d'agression et tout ce que je savais ou imaginais d'étreintes de choc et pénétrations forcenées et articulations de la douleur à la joie, si bien que (lorsque je parle du Taureau logé dans les mailles de son vitrail) j'étais toute cette possibilité écarlate de sang et sexe en possession de ma mémoire comme d'une vulve de vache et haussant l'enfance jusqu'au cri avec toute l'arrogance que l'on attend d'une telle hampe charnelle — seule hampe, seule chair, confondue avec le temps d'un autrefois où l'enfant, Seigneur! L'enfant que j'avais été, cherchait et trouvait sa face totémique. » (f. 46, p. 32-33).

Des termes comme « chair, agression, pénétration, possession, cri, douleur et joie » apparaissent pour remonter jusqu'à l'enfance, jusqu'aux origines. Et le narrateur retombe dans ses problèmes d'identité où il signale que l'œil bleu de l'Abbé fait comprendre au novice que sa quête est vouée à la solitude. Le narrateur revient ensuite sur les vitraux où l'expression « déjà vu » fait son apparition comme pour stigmatiser que cette opposition des deux symboliques évangélistes, Taureau de saint Luc et Ange de saint Mathieu, était finalement assez rebattue, explorée dans mille vitraux de l'Occident chrétien (f. 46, p. 33). Néanmoins, l'intériorisation du conflit, que matérialisent les animaux symboliques de Luc et de Mathieu, est intéressante car elle prépare les moments clés du roman, celui où le narrateur accepte et avoue son absence d'être, toute beckettienne. Ensuite, il se livre à ses soucis :

J'étais cette dualité qui me faisait face et me fascinait. Et plus que lieu d'affrontement (comme pouvait l'être, aux heures ferventes, cette chapelle d'azur et de sang, dans la densité du silence),

j'étais la chose qui s'affrontait à elle-même dans la désunion, dans la bipartition – divorce inconsolable, non dépourvu, cependant, de connivence. » (f. 48, p. 34).

L'auteur enchaîne sur cette problématique pour aboutir au constat suivant : « Je n'étais personne, rien, zéro [...] » (f. 51, p. 35). A la différence de l'avant-texte qui décrit un conflit entre deux personnes, le ms précise la nature du conflit pour le transformer en un conflit purement intérieur, que le narrateur vit depuis longtemps, un conflit existentiel douloureux. Ce conflit intérieur surgit à la fin de l'avant-texte, au folio 3, après plusieurs folios sur le couple narrateur/Abbé : « Mais moi issu d'une veille plus riche de visions que le sommeil, je me tenais à genoux, le front contre le sol, absent au monde et laissant s'affronter en moi les frères ennemis de mon double désir. » Le terme « genoux » de l'avant-texte est repris dans la version finale : « A genoux, jeté là dans l'adoration comme si la vie m'avait abandonné à la seule pesanteur de son destin, j'étais cette dualité qui me faisait face et me fascinait. » (f. 48, p. 34). A cette dualité s'oppose l'unité apparente de l'Abbé soulignée dans l'avant-texte : « Je pense, aujourd'hui, que derrière sa porte close, l'Abbé dormait sagement, ni Taureau ni ange, homme solide et modeste [...] ». L'auteur évoque aussi, dans la version définitive, le monisme qu'il adopte contre le dualisme. Il avoue sa préférence pour cette doctrine qui allie chair et esprit :

Ma philosophie, tout embryonnaire qu'elle fût, se développait dans le sens du monisme plutôt que dans celui du dualisme. Je me disais, contre tout l'enseignement doctrinal que je recevais, que chair et esprit, sensualité et spiritualité, jouissance et ascèse – c'était la même et unique chose, mais à deux niveaux différents de discours et d'expression. (f. 49, p. 34-35).

En confrontant le premier jet et la version définitive, nous avons assisté à la manière dont Claude Louis-Combet a développé les principaux thèmes de la mythobiographie. L'androgynie, thème qui structure la mythobiographie, est examiné à travers la genèse de la figure maternelle qui obsède le narrateur, et qu'il recherche désespérément. La version manuscrite comble les lacunes de l'avant-texte en apportant des additions et des remaniements intéressants. La quête de l'identité se poursuit à travers la genèse de deux couples Narrateur/Marine et Narrateur /Abbé, une genèse qui trouve sa forme idéale dans le ms où l'auteur apporte des modifications pour développer le premier jet et lui donner sa forme de phrase, phrase toujours ample et arrimée au poétique. Ailleurs, la figure de Marine comme substitut maternel et comme confidente du narrateur est retravaillée dans le ms où l'auteur affine les traits de l'amante et lui donne un rôle essentiel dans la vie du narrateur. Une autre figure féminine, Salomé, est remaniée dans la

version finale en sorte que le rapport Narrateur/Salomé est élucidé et que cette femme apparaît comme un double du narrateur en demande d'union. En outre, le couple Narrateur/Abbé est soumis à développements entre les deux campagnes d'écriture allant même jusqu'à effacer le conflit Chair/Esprit qui oppose les deux personnages pour le confier au seul personnage du narrateur. L'image d'un père capable de redonner au novice son unité originelle est renforcée dans la version manuscrite. Louis-Combet insiste sur le regard de l'autorité religieuse et introduit la couleur bleue, symbole de la pureté et de la transcendance, dans son texte final. Dans le récit du narrateur, nous nous sommes intéressés aussi à d'autres aspects de la genèse. Nous avons examiné la genèse du concept mythobiographique, qui relie deux récits alternatifs où des jeux de miroir transparaissent à travers la comparaison entre le narrateur et la sainte bithynienne. Le rapport entre Salomé et Marina est lui aussi retravaillé pour rapprocher davantage les deux femmes surtout en dotant Salomé d'un œil stylisé, bijou privilégié des Bithyniennes et assurer donc un lien solide entre les deux récits afin de répondre au principe fondateur de la mythobiographie. Nous nous sommes consacrés en dernier lieu à l'analyse de l'effacement systématique des références théologiques trop précis entre les deux campagnes d'écriture. Les références à la Bible ne manquent pas dans le roman mais le ms est réputé pour un langage poétique et symbolique qui préfère plutôt suggérer que signaler directement, et qui ne désire pas ancrer le texte dans un substrat historique et réaliste qui viendrait ruiner les effets de symbolisation et de stylisation qui le régissent.

2.1.2 Les avant-textes du second récit

Figure légendaire qui a fasciné littéralement Claude Louis-Combet, la sainte Bithynienne du V^e siècle fut comme une illumination pour celui que les confins entre masculin et féminin intéressent tant. La découverte de cette sainte a surgi, comme nous l'avons déjà dit, au fil de la lecture d'un ouvrage anonyme, *Récits d'un Pèlerin russe*, épisode que Claude Louis-Combet évoque dans ses marginalia comme dans ses essais critiques. Dans *Le Recours au mythe*, il rapporte même la notice sur Marina qui est à la base de son récit mythobiographique¹⁰⁴. Il décrit

¹⁰⁴ « Le pèlerin rapporte la rencontre qu'il fit, dans un village, d'une jeune fille que ses parents voulaient forcer à se marier et qui, pour sa part, préférait la vie cloîtrée à des épousailles sans amour. La jeune fille demandait au pèlerin

cette rencontre comme un choc esthétique et métaphysique : « Je me souviens alors que mon cœur a bondi et que soudain plus rien ne s'est imposé en dehors de cette intimation : c'est ça. »¹⁰⁵ C'était un coup de foudre littéraire puisque l'auteur a immédiatement ressenti l'importance de cette sainte dans sa quête personnelle, qu'il en a écrit un roman, et que ce roman mythobiographique s'est révélé être une étape essentielle dans l'ensemble de son œuvre. Marina est sortie du texte pour envahir ses propres fantasmes remuant au fond de lui l'archétype de l'androgynisme, ce mythe qui le tenaillait depuis ses études philosophiques à Lyon :

Cette simple note, d'une concision atone, cristallisait magiquement toute une matière psychique demeurée en suspension depuis mes lointaines saisons d'enfance et d'adolescence. Je découvrais soudain les linéaments d'une histoire secrète, informulable, de moi-même. Ce personnage – et d'autre part un saint – qui se laissait considérer comme un homme aussi bien que comme une femme, selon les circonstances, selon la situation, selon le regard qu'on lui portait, me paraissait ressembler étrangement à ma propre silhouette, aussitôt que je m'en dégageais et la laissais, en quelque sorte, suivre son cours hors de mes propres impératifs volontaristes. Si je m'abandonnais passivement au flux de l'existence, il se pouvait bien – il s'était pu déjà – que la délimitation du féminin et du masculin renonçât en moi à toute espèce de certitude. J'étais passé par des moments du cœur et des mouvements de chair, dans ma vie où une telle frontière manquait absolument de netteté. Aussi pouvais-je considérer Marina ou Marinus, dans son ambiguïté comme l'un de mes archétypes les plus évocateurs. Une chose est certaine : aussitôt que j'eus en tête la connaissance élémentaire de la légende, je compris que je disposais de la trame d'un récit qui serait le dit de mon expérience intérieure – psychique ou spirituelle, il m'est encore difficile d'en décider – en ce que je cherchais alors à atteindre de plus essentiel et plus substantiel.¹⁰⁶

de l'emmener avec lui, jusqu'à ce qu'ils trouvent un couvent pour l'accueillir. Et le pèlerin, qui voyait tout le risque de l'opération, la rebutait en lui disant : " Je ne connais pas un seul couvent par ici et comment te prendre avec moi sans passeport ? Nulle part tu ne pourras t'arrêter. Tout de suite on te découvrira ; tu seras ramenée chez toi et punie pour vagabondage. Rentre plutôt à la maison et prie Dieu ; et si tu ne veux pas te marier, feins quelque incapacité. Cela s'appelle une feinte pieuse ; c'est ainsi qu'ont agi la sainte mère de Clément, la bienheureuse Marina qui fit son salut dans un monastère d'hommes, et bien d'autres. " Une note explicative renvoyait à la légende hagiographique de Marina (rien n'était dit, par contre, au sujet de la mère de saint Clément d'Alexandrie). Sans autre souci que de m'informer, je la lus, dans toute sa sécheresse, aussi peu romantique et poétique que possible. Et j'appris : « son père Eugénus, entré au monastère après son veuvage, ne supportait pas d'être séparé de sa fille. N'osant s'en expliquer au père abbé, il lui fit croire qu'il s'agissait d'un fils. Autorisé à prendre avec lui son petit garçon, il déguisa Marina, lui donna le nom de Marinus, et l'installa au monastère. Elle avait dix-sept ans lorsque son père mourut. Demeurée au couvent, elle y fit preuve d'une grande piété. Accusé (e) d'avoir fait violence à une jeune fille, elle se soumit à une très dure pénitence. C'est seulement après sa mort qu'on découvrit son identité. » (cf. *Le Recours au mythe*, op. cit., p. 278-279).

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 280.

¹⁰⁶ *Ibid.*

Dès la découverte de cette figure légendaire si intimement associée aux questionnements ontologiques de Claude Louis-Combet, l'ébauche d'un projet d'écriture a germé. En effet, ce sera un roman qui racontera l'expérience intérieure de l'auteur tout en se servant de l'hagiographie : « *Marinus et Marina* était conçue, sinon dans sa forme, du moins dans sa nécessité. »¹⁰⁷

Le dossier de marginalia que Louis-Combet a confié au centre Jacques-Petit nous offre la chance d'examiner la genèse de cette figure emblématique bien que nous ne disposions pas de tous les brouillons que l'auteur a écrits lors d'une première campagne d'écriture. Nous nous limitons donc dans notre analyse aux folios que nous avons entre les mains et qui, bien qu'ils ne soient pas nombreux, sont révélateurs de la fulgurante irruption de cette figure de la sainte dans sa psyché. A l'instar du récit du narrateur, nous examinerons les folios consacrés au récit de la sainte. Nous assisterons dans les brouillons à la genèse du personnage de Marina, de la figure du père Eugène, des Bithyniennes comme de l'higoumène Théophane.

2.1.2.1 Fluences de la figure de Marina

Marina est une sainte bithynienne mais elle est avant tout la femme qui inspire l'auteur et irradie l'espace de ses fantasmes et de son inconscient. Tout en s'inspirant de la légende, Louis-Combet l'intègre dans une trame nourrie de son propre imaginaire. Marina n'est pas la fille qui voulait échapper au mariage comme le raconte le pèlerin russe, ni la fille qui demande à son père de l'emmener au désert comme le signale toutes les versions de l'hagiographie présentes dans *Vie et office de sainte Marine*, un livre-source que Louis-Combet a consulté et sur lequel nous revenons dans notre travail sur les sources. Elle est le mélange de l'histoire qui s'associe aux lectures spirituelles de l'auteur ainsi que d'un vécu qui affleure dans le texte. Dans notre analyse des brouillons, nous nous intéresserons à plusieurs aspects du personnage. Nous examinerons d'abord comment a émergé l'expression de la féminité de cette jeune fille qui vit en conflit éternel entre féminité et sainteté.

2.1.2.1.1 La genèse de la féminité

Dans le récit hagiographique, Marina s'épanouit dans sa féminité à l'époque où elle réside encore dans son village, au bord du Pont-Euxin. Elle célèbre par sa nudité un culte au soleil. Elle a quinze ans, l'âge du mariage en Bithynie, quand son père lui propose une vie dans un

¹⁰⁷ *Ibid.*

monastère d'hommes. Obligée de se travestir et de nier sa féminité, la jeune fille éprouve une souffrance inouïe enroulée dans des habits d'homme et obligée de cacher le moindre signe de sa féminité aux moines qui parfois restent dubitatifs et interrogatifs devant une silhouette si frêle et équivoque. Claude Louis-Combet fasciné par cette créature double se livre à la genèse de cette sainte dans les brouillons que nous avons classés au sein du dossier de marginalia.

Dans le br n°20, quelques lignes sont jetées sur Marina préparant un passage qui sera largement développé dans la version manuscrite. Le premier jet n'est que le début d'un long paragraphe que le folio 130 du ms (p. 86) complètera. Dans ce dernier, l'auteur enchaîne après « saveur des choses » en développant cette idée. Il évoque ces choses que la jeune fille savourait, plantes, thym, romarin, feuille de myrte ou d'eucalyptus et encore fleur de chèvrefeuille. En effet, Marina est attachée au plaisir sensuel le plus primitif, celui de la succion, ingestion, digestion, ces sensations qui sont celles que Claude Louis-Combet dit le plus apprécier aussi. Sensations qui attachent la jeune fille à la terre, à l'élément, au sensuel et qui fait d'elle un personnage viscéralement attaché à la terre, que rien ne prédispose à l'enfermement dans un monastère et à une vie spirituelle. C'est une jeune fille gourmande mais cette gourmandise cédera la place à la prière, une prière adoptée comme une incantation à la nature, une jouissance de l'existence et de la chair auxquelles la jeune fille renoncera en endossant l'habit de moine. Le plaisir est remplacé par la prière. En effet, l'auteur emploie même le verbe « forçant » qui se substitue au verbe « traquant » au folio 130 pour souligner la brutalité de cette métamorphose imposée à la jeune fille. Par ailleurs, en ce qui concerne l'âge de la sainte, l'auteur écrit d'abord « douze ans » puis le remplace par « quinze ans », substitution qui vaut sans doute car la pleine adolescence correspond mieux à cette époque de plein éveil des sens et de jouissance de la sensation. Louis-Combet est apparemment au début de sa documentation sur la sainte ou bien serait-ce une simple erreur puisqu'il effectue une substitution immédiate linéaire. Dans l'appendice extrait du tome VI des *Vies des Saints*, préservé dans le dossier des « sources », l'âge de Marina n'est pas précisé au moment du départ à destination de Maria Glykophilousa ; l'auteur se contente de l'expression « bien jeune » pour désigner la jeune fille. En outre, les Petits Bollandistes se contentent de révéler que la fille avait dix-sept ans lorsqu'elle a perdu son père.

Au folio 105 du dossier des « Pensées détachées » (Annexes III), nous avons des notes de Louis-Combet qui constituent une sorte de préparation à ces retrouvailles entre père et fille. Il s'agit de quelques phrases nominales sur Marina offrant sa nudité au soleil du matin. Nous

repérons les développements de quelques notes dans la version finale de la mythobiographie. Les « sensations corporelles intracorporelles de la jeune fille le matin » se lisent dans :

Ce matin-là, Marina éprouve toute la force intime de son corps, tandis que la prime blancheur du ciel se fait plus lumineuse. Elle sent la puissance de vie de ses membres, de son ventre, de sa poitrine. Saluant le jour qui l'inonde de fraîcheur et de clarté, c'est la grâce de son corps qu'elle honore, sa flexibilité et sa force, sa tendresse et sa violence, la vigueur de ses attaches et la nervosité de ses élans. (f. 254-255, p. 161).

La gloire au soleil, ce dieu de lumière est bien présent dans la mythobiographie, Marina est la « seule jeune fille à saluer le soleil » (f. 253, p. 160), la jeune adolescente fête sa nudité au soleil chaque matin :

Car ce matin n'est que le matin où s'accomplit la même fête de joie. Nul n'en sait rien autour de Marina. C'est un secret qu'elle a inventé et entretenu pour elle seule et qui déjà se perd, quant à sa source, dans les émerveillements de l'enfance – comme si toutes les rutilances de Bithynie, celles de la terre et celles de la mer, celles de l'église de son village et celle des bijoux d'Irène, celles des regards de jeunes filles et celles des dents blanches dans le sourire des hommes, toutes, exaltées et transfigurées dans la naissance du soleil, avaient, une fois pour toutes, établi en leur pouvoir de fascination, à tel point que, s'offrant chaque jour à l'aube et, jusqu'au cri de jouissante surprise arraché au fond de ses entrailles, à la première fulguration du soleil, Marina coïncide avec la somme des instants les plus émouvants de son existence d'enfant et d'adolescente – qui est, aussi bien, la mesure de toute émotion comme de toute prière. (f. 259, p. 163-164).

Nous repérons l'expression « gloire au dieu de Lumière » dans « gloire au soleil » : « Le corps s'allège. Il se libère de son opacité en s'ouvrant à la gloire du soleil. Inutile depuis l'instant du premier rayon, le vêtement a chu et Marina est nue pour prier. » (f. 260, p. 164). De la femme au soleil se crée une sorte d'échange qui aboutit à la transfiguration de la jeune fille :

L'échange a lieu en chair, du soleil à la femme, de la femme au soleil, dans l'évidence de l'unité. Si les mots surviennent, peu à peu, comme autant d'éclats d'hymnes et fragments d'oraisons, ce ne sont que métaphores (comme photophores) de l'identité de l'âme avec son Dieu de Lumière. [...]. Comme entre les mains de son créateur et sous le baiser du démiurge qui la modela, la chair s'illumine et rayonne. » (f. 260-261, p. 164).

Le folio 105 du dossier des « Pensées Détachées » (Annexes III) est une préparation de la scène des retrouvailles entre la fille et son père Eugène. Avant le retour du père, la jeune fille est épanouie dans son rite panthéiste. Louis-Combet note des pensées qui seront traduites par une

scène de grande sensualité qui s'étend sur plusieurs folios où Marina vit un intense moment de bonheur toute nue comme si elle ressentait que ce matin serait le dernier matin où elle pourrait jouir de sa féminité et de son identité :

Et longtemps elle chante, à travers son corps de femme et dans le plaisir de sa bouche, avec les paroles des Pères devenues ses propres paroles, l'éblouissement de l'âme en face de l'Esprit de Dieu, la resplendissante unité de la créature au sein de son créateur et, plus simplement encore et plus fondamentalement, la joie d'exister dans le plus beau de tous les matins. (f. 261-262, p. 165).

Ensuite les quelques lignes sur l'apparition d'Eugène sont une annonce de la scène à venir que l'écrivain n'a pas encore rédigée et dont il jette quelques linéaments aide-mémoire. Ces lignes précèdent le br 25 où Eugène vient de retrouver Marina. Nous sommes à l'époque où Marina est encore dans son village (dans les deux br 25 et 26) et attend le retour du père parti en voyage. C'est le moment où la jeune fille, si sensuelle, apprend qu'elle doit renoncer à sa sensualité, à sa féminité, ce qui correspond en même temps à un renoncement à l'héritage maternel et maritime, pour endosser la destinée paternelle, masculine. L'isotopie de la mer, de l'épanouissement sensoriel, va s'opposer à l'isotopie du désert, de la raréfaction sensorielle. Nous avons donc entre les mains la genèse d'un passage crucial dans la vie de la future sainte. Le br n°25 semble être le début du br 26. Le premier avant-texte se rapproche de la version manuscrite mais contrairement aux notes du brouillon, Marina était nue au moment de la visite de son père et elle ne venait pas de s'habiller comme le signale le brouillon. En outre, le ms offre plus de détails sur les personnages comme sur l'habit d'Eugène et la posture de Marina, comme toujours, le ms développe le brouillon, en amplifie les phrases, en savoure les thèmes : « Lorsque s'ouvre la porte de la chambre et qu'Eugène, soudain, se tient là, enveloppé dans l'espèce de mante grise qui est l'habit de Maria Glykophilousa, Marina est toujours à genoux, immobile, nue, priant, sans voix, par la seule clarté de son corps au soleil. » (f. 263, p. 166). Marina priant était nue, ce qui entre en contradiction avec le brouillon où «elle venait de s'habiller ». Lors de la deuxième campagne d'écriture, Claude Louis-Combet a semble-t-il voulu insister davantage sur l'assimilation de ce corps offert à la nature généreuse et à la mère-mer fertile, pour mieux faire jouer l'opposition avec ce qui est de l'ordre du social, et du père. Quant à la parenthèse en bas du folio, elle est en rapport avec le déguisement de Marina qui va apparaître dans le discours d'Eugène, qui intervient dans le br 26. En confrontant l'avant-texte et le ms, nous constatons que la mante grise qui caractérise les moines de Maria Glykophilousa est introduite dans la version finale pour

signaler que le père est désormais métamorphosé, il est maintenant moine parmi les moines du désert. L'auteur, dans sa version définitive, insiste sur le culte du soleil et la prière native de Marina qui sont absents dans l'avant-texte mais présents dans le folio 105 des « Pensées Détachées » que nous avons évoqué un peu plus haut. La prière de la jeune fille a été déjà ajoutée lors du remaniement du br 20. Examinons maintenant le deuxième brouillon. Le premier paragraphe de l'avant-texte est plus court et moins développé que celui du ms. Nous constatons que la première phrase est résumée par « Il dit » (f. 265, p. 167). Ensuite, le discours commence par « – Ne te rhabille pas encore » mais se poursuit de manière différente dans les deux versions. Dans le brouillon (f. 13), Eugène évoque d'abord la féminité de Marina : [...] Mais profite plutôt du dernier instant où ton corps de femme appartient à la femme que tu croyais être » alors que dans le ms Eugène commence par faire l'éloge du désert et de Maria Glykophilousa : « Voici : il y a dans le désert un jardin [ill.] < sur la > pierre et [ill.] < dans le > sable. Il se nomme Maria Glykophilousa. Là-bas, le Seigneur est vivant parmi les anges et parmi les saints. A Maria Glykophilousa, chacun s'efforce de faire de sa propre vie une prière au sein de la prière commune. [...]. » (*Ibid.*). Eugène invite ainsi Marina à se déposséder de sa capacité à prier naturellement, intuitivement, dans une communion avec la Nature, la Mère-Nature, pour mieux s'ouvrir à un mode de prière institutionnalisé au sein d'une communauté religieuse. (Notons que ce n'est que lorsque Marina se retrouvera en présence de la nature, au pied d'un cyprès et enlisée dans le sable, qu'elle retrouvera pleinement la voie de la prière comme communion avec le Tout, l'extase ne pouvant être peut-être, pour Claude Louis-Combet, que cosmique).

Le thème de la féminité est précédé par un discours sur le monastère et sur la présence de Dieu au désert dans le ms. Dans le brouillon, les frères sont évoqués pour insinuer simplement que Marina sera un des frères de Maria Glykophilousa alors que dans la version finale les frères sont décrits par le père comme des êtres heureux afin de convaincre sa fille d'y aller : « Et crois-moi, je les ai vus, il n'y a pas au monde d'hommes plus heureux que les moines de Maria Glykophilousa. » (f. 265-266, p. 167). Plus insinuant, plus persuasif, le père de Marina en est moins sympathique. Dans ce paragraphe, Eugène parle de la féminité de Marina et de la nécessité de se travestir en homme, il évoque les fleurs du désert qui ressemblent à Marina et parle également d'Irène, dont la présence sera effacée dans le ms. Le premier paragraphe de la version définitive ne débute pas avec la féminité et le déguisement qui seront mentionnés plus tard. Eugène commence son discours sur Maria Glykophilousa puis enchaîne sur la prière dans le

désert et les moines heureux. Louis-Combet insiste sur l'omniprésence de la prière au monastère et évoque le Seigneur et la plénitude que pourrait ressentir Marina dans un tel endroit à travers la vérité de la parole et l'authenticité du rapport avec Dieu.

Le deuxième paragraphe commence au folio 14 du brouillon et s'achève au folio 15. La première phrase qui évoque le « discours tortueux » d'Eugène est remplacée par : « De sa vie, Eugène n'a parlé aussi longuement à Marina ni d'ailleurs à personne d'autre » (f. 267, p. 168). Sur les deux folios 106 et 107 des « Pensées détachées » (Annexes III), Louis-Combet a prévu ce long discours en notant : « opposer l'abondance du discours d'Eugène à l'immobilité passive de Marina » et prévoit déjà l'effacement de la fille devant son père : « Il s'agit d'aller progressivement vers l'anéantissement et vers l'expression de la nullité en face du Père. Femme Zéro/Père Infini ». Dans le folio 29 du dossier des « Plans » (Annexes III), Louis-Combet a pensé la prédominance du père face à la passivité de sa fille en écrivant : « Entre les mains du Père, exister passivement à la manière du panier qui se laisse tresser ». C'est donc une idée tenace que celle de la passivité de Marina devant son père, image dégradée du père qui est jetée dans les plans, survit dans les brouillons, et qui offre la matière de plusieurs pages dans le ms. Malgré tout, l'avant-texte et le texte marquent quelques variations : la posture de Marina est éclipsée, elle est juste remplacée par le mot « posture » alors qu'elle est bien décrite dans l'avant-texte : « [...] demeure à genoux, le regard dans celui de son père comme si elle [dévisageait] <contemplait > son âme, et le corps toujours nu, toujours clair, d'une nudité qui est la limite finale de ses chances d'être femme. » Cette posture est prêtée à Eugène qui contemple sa fille dans la version manuscrite : « Marina est à genoux. Eugène la regarde tendrement. Il la perçoit à travers son corps, jusqu'à l'âme qui est bien la part la plus nue de son être. » (f. 270, p. 169). Dans la version manuscrite, au moment du discours du père, Marina est plongée dans sa propre prière. Eugène cultive l'art de convaincre pendant que Marina reste absorbée par ses paroles. C'est dans ce troisième paragraphe du texte définitif que la nudité et la beauté de Marina occupent une place importante. Eugène essaie de convaincre sa fille de choisir le chemin du désert et souligne qu'elle doit renoncer à une part d'elle-même, celle dont elle s'enveloppe pour le moment : « Tu as raison d'être nue et de reconnaître ta nudité de femme au moment où il te faudra renoncer à toi-même. » (f. 269, p. 169). Le père annonce à Marina la fin de la féminité et de la sensualité comme si, être tirée vers le monde masculin, signifiait perdre son identité la plus intime, réduite à la sensualité d'être dans son corps de vierge.

En comparant ce dernier état du brouillon à la version manuscrite, nous constatons que le ms n'évoque plus les fleurs. L'auteur débute son paragraphe directement avec « Tu t'appelleras Marinus. » Les deux phrases mélangées dans l'avant-texte sont séparées dans le ms : « Tu porteras l'habit des moines. Et les moines te nommeront [fr] < Frère Marinus >. » En outre, Maria Glykophilousa n'est pas mentionné dans ces deux phrases dans la version définitive alors que le nom de la thébaïde est répétée deux fois dans le brouillon. Au folio 16 de l'avant-texte « comme devant moi » est remplacée par « comme devant le Seigneur Dieu. » (f. 271, p. 170). Le Seigneur et la vierge sont présents dans le brouillon où le père appuie son discours avec les références religieuses : « C'est à cette condition seulement, comme la vierge me l'a fait entendre, que tu accompliras la parole que le Seigneur Dieu a prononcée une fois pour toutes à ton sujet... » (f. 16 du br). En ce qui concerne la féminité de Marina, le discours du père est plus long dans le brouillon et plus catégorique :

Ecoute- moi bien, Marina. Tu n'es plus ma fille, mais tu es mon fils. Tu n'es plus une femme, mais tu es un homme parmi les hommes, un frère parmi les frères. Mais en attendant, je te le dis, regarde-toi comme si tu allais mourir, regarde ton corps de femme comme s'il allait cesser de t'appartenir. Salue Marina en lui disant adieu. (*Ibid.*).

Dans la version manuscrite, la décision est attribuée à Marina à travers le « si » :

Maintenant Ecoute-moi bien Marina : si dès aujourd'hui tu décides de partir pour Maria Glykophilousa, alors ce matin dont tu salues la splendeur sera le dernier matin de la femme que tu croyais être – et que tu aurais pu être, ici ou partout ailleurs. [...] Cette nudité, je te le dis parce que je te porte en moi, tu ne la recouvreras que dans la mort. » (f. 268-269, p. 168-169).

Ce qui rend l'imagination moins pressante, en la remplaçant par le conditionnel, ce qui permet de dessiner le personnage d'un père moins rigoureux, et d'impliquer Marina dans le choix de sa destinée. Mais en même temps, le ms dessine la destinée de Marina beaucoup plus nettement que ne le faisait le brouillon. Marina fera donc volontairement le chemin vers sa part masculine, mouvement exactement inverse que celui que le narrateur tente d'effectuer vers sa part féminine. Un passage plus élaboré décrit le corps de la femme, insistant sur la dépossession, la sécheresse, la mort ; le ms ayant toujours pour mission d'élaborer, d'achever ce que le brouillon avait commencé (le tableau accomplissant l'esquisse, mais aussi la figeant) :

Ce corps de femme heureux d'être femme, le voici nul, désormais. D'être bras de femme, ces deux bras seront vides. Cette bouche capable de tous les baisers se refermera sur son silence et dans

l'ignorance de son pouvoir. Ces seins se dessècheront hors de toute caresse. Ce sexe d'herbe douce ne s'ouvrira pas à l'étreinte de l'homme et ne se creusera jamais dans la terre meuble de ses jouissances. La femme est nue parce qu'elle va mourir. (f. 270, p. 169).

Dans le ms, le discours est projeté dans le futur : « Tu auras cessé d'être la femme que tu croyais être. Sous le froc et la capuce, il n'y aura qu'un homme de Dieu parmi les autres, soumis à la même Règle, voué aux mêmes tâches et promis, comme les autres, à la même béatitude. » (f. 271). Eugène se montre plus impitoyable et à la fois plus flexible dans la version définitive : « – Je ne t'oblige pas, lui dit-il ensuite, à m'accompagner à Maria Glykophilousa. Si je t'ai dit qu'à mon sens il n'y a pas d'autre lieu pour toi et pour moi, cela ne signifie pas que ton destin est de suivre ton père où il a choisi d'aller et de devenir, à ton tour, ce qu'il s'efforce d'être. » (f. 268, p. 168). La figure autoritaire et cruelle du père est nuancée dans la version finale qui dessine plutôt l'image d'un homme tourmenté dans sa quête spirituelle et s'attachant quand même au bien auquel il devait renoncer, ici sa fille, comme déchiré par le remords. A l'évidence entre l'avant-texte et le texte, Claude Louis-Combet a voulu infléchir le personnage d'Eugène et le rendre capable de commisération, de souplesse. C'est aussi une manière habile d'impliquer Marina dans sa destinée. Dans son ouvrage, Louis-Combet fait fi des sources, notamment l'ouvrage de Clugnet où Marina demandait à son père de l'emmener avec lui. C'est au folio 271 (p. 170) qu'Eugène enfin annonce la mort au monde et à la féminité : « Tu t'appelleras Marinus. Tu porteras l'habit des moines. Et les moines te nommeront Frère Marinus », des phrases que nous retrouvons au troisième paragraphe du brouillon. Dans le quatrième paragraphe du ce brouillon, Marina se sent médiocre, elle n'est qu'une femme parmi d'autres et ressent que désormais « une chance inouïe s'offre à elle : de devenir plus qu'elle-même, en renonçant à elle-même, de s'affirmer dans une existence hors du commun qui est négation de soi et refus des évidences les plus claires [...]. » Au folio 272 du ms, Marina ne se pose plus de questions et condamne en quelque sorte ce « projet insensé » que lui propose son père. Elle ne conçoit pas cette offre comme une chance exceptionnelle comme le voulait le brouillon, mais dans son for intérieur se révolte contre cette nouvelle vie où elle doit faire le sacrifice de sa part la plus charnelle, la plus vivante : « Mais le corps de la femme se souviendra toujours qu'il est femme. Et la pensée de la femme et les mots de la femme comme le souffle de la femme et la voix de la femme seront toujours la femme présente à elle-même. » (f. 274, p. 171). Nous ne trouvons pas une telle attitude dans l'avant-texte mais elle était suggérée tout de même dans la dernière

phrase : « (car enfin, Marina est femme et il ne suffit pas – apparemment – de changer de nom pour changer de sexe) » (f. 19 du brouillon). Pour la Marina du brouillon, le travestissement en homme est une chance hors du commun alors que pour celle du ms, il ne reste que l'incertitude et la crainte d'avoir « une identité d'emprunt » (f. 275, p. 172). La version manuscrite a donc considérablement étoffé le brouillon. L'auteur a ajouté des passages pour mieux chanter le corps de la femme, en même temps qu'il a conféré au personnage de Marina une authentique psychologie. Elle n'est pas que l'orant du soleil, pièce de nature à l'intérieur d'une nature plus vaste ; elle est une femme consciente de son sacrifice, ne l'acceptant qu'avec douleur et souffrance dans son renoncement au monde naturel, sensuel et sensoriel. Il affine bien ce caractère en nous présentant une fille qui est complètement bouleversée par ce projet insensé qui déclenche une révolte intérieure tout en cédant à la volonté de son père¹⁰⁸. Eugène lui aussi présente quelques différences avec le père primitivement élaboré dans le brouillon, son caractère est mieux dessiné. Ce tyran des brouillons devient un homme déchiré, persuasif certes, mais moins pressant.

La féminité opprimée, le naturel bafoué : voilà ce qui va construire le personnage de Marina, qui souffrira toujours d'avoir sacrifié la plus belle part d'elle-même. Elle vit des moments difficiles où elle a envie de sentir son corps, de revivre sa féminité. Elle, qui prêtait à son corps une attention particulière qui le sentait vivant et en communion avec la Mère-Nature, se trouve enfermée sous des habits d'emprunt qui l'accablent, la blessent et l'empêchent de s'épanouir dans son être. Le br n°27 relate l'attachement de Marina à sa féminité enfouie et enfuie. Elle essaie de la ressusciter en parcourant son corps : « Elle a envie de sentir sous ses mains sa nudité de femme pour s'assurer de sa propre existence », se transforme, dans la version manuscrite, en « Elle a besoin de s'assurer de son corps. Elle voudrait sentir sous ses mains sa nudité de femme ; à l'heure de midi comme à la première heure du matin, faire au soleil l'offrande de sa beauté. » (f. 289, p. 180). Cette phrase est déplacée vers un nouveau paragraphe

¹⁰⁸ Dans *Le Recours au mythe*, Louis-Combet parle de la relation entre Eugène et Marina entre père et fille, une relation basée sur la soumission : « Avec le chapitre suivant, commence la biographie imaginaire de sainte Marina, dans la Bithynie chrétienne du VI^e siècle. Et cette histoire est aussi, à sa source, le récit de la relation entre père et fille. Mais là, toute l'existence de l'enfant se construit sur l'obéissance, la soumission, la fidélité. Les débuts de la vocation à la sainteté sont comme fixés par la reconnaissance de l'ordre paternel. Le père sait ce qu'il est loisible d'être. Il prend les décisions. Il impose sa loi. Et l'enfant commence à devenir ce que le père a voulu faire d'elle. La jeune adolescente s'habille en garçon. Elle fait son entrée dans l'univers masculin. » (*Le Recours au mythe*, op. cit., p. 338-339).

dans le ms. Elle constitue le début d'un nouveau paragraphe au folio 289. Nous remarquons que l'« envie » se métamorphose en « besoin » tellement cette sensation révèle un manque chez la femme travestie privée de sa féminité, c'est-à-dire aussi de son identité. L'« existence » cède la place à « corps » comme si le corps constituait toute l'existence de la jeune fille naturelle. « Sentir sous ses mains sa nudité de femme » est gardé dans le ms mais déplacé vers une nouvelle phrase. Le culte du soleil réapparaît dans la version finale, il est lié à l'offrande sensuelle du corps en communion avec les éléments. Nous touchons là à une réécriture et appropriation panthéiste et romantique très louis-combétienne des cultes antiques qui avaient cours dans cette région du monde, notamment auprès des Nabatéens, et bien avant eux ceux du Mithra perse. Entrent en concurrence l'ancienne religion panthéiste et la spiritualité chrétienne, le règne des Mères contre celui du Père. Les indices temporels « la première heure du matin » et « à l'heure de midi » soulignent la frustration de la sainte devant ce qu'elle doit constamment nier. Ailleurs, l'auteur insère, dans son brouillon, un signal juste après cette phrase comme pour la séparer du reste. Il signale le début d'un nouveau paragraphe qui commence avec « le désert est immense [...] ». Il détache les quelques lignes qui restent de ce qui précède car le début de ce brouillon se focalise sur la féminité de la sainte alors que le reste du folio évoque le désert de Maria Glykophilousa. Dans la version finale, l'auteur commence un nouveau passage qui s'attarde sur la sexualité de la jeune fille. Son sexe est brutalisé par le vêtement masculin :

L'étoffe rêche qui lui emprisonne les cuisses la brûle au-dedans du sexe avec un mouvement de râpe ou de lime qui finira peut-être par la faire crier – un va-et-vient insistant et inconfortable qui creuse et déchire là où seule l'extrême douceur devait être de mise et de rite. Ainsi sont saccagées les plus tendres lèvres, sans violence, sans passion, dans la répétition monotone et lentement accablante des mouvements de la marche. (f. 289-290, p. 180).

On voit comment la seconde compagne d'écriture a désiré développer certains éléments symboliques. La traversée du désert correspond à la martyrisation du sexe de Marina par les coutures du vêtement masculin qu'elle a dû endosser. Traverser le désert sera un moment de renoncement, de sacrifice et de martyrisation de la part la plus féminine de son être, dans l'attente du cri qui la libérerait. Cette marche au désert est une marche au supplice et au renoncement. Sa féminité ravagée sera bientôt identique au désert stérile. L'auteur introduit, dans sa version finale, un démon pour mieux décrire la souffrance de la femme. Marina pense à Bélial, le prince des esprits :

Peut être est-ce Bélial, prince des esprits de luxure, qui a ancré son doigt dans la fente de son ventre et qui inscrit là son désir de feu. Il ne la lâchera pas de sitôt, la vierge Marina, il s'enfoncera plus loin en elle, de jour en jour, aussi longtemps que le Désert restera le Désert, allongeant en elle son doigt, puis sa main, puis son bras et, peu à peu, son corps tout entier, remplissant la vierge de son ombre et de son ardeur, créant en elle un abîme pour s'y précipiter, plus loin, toujours dans la terrible douleur du plaisir. (f. 291, p. 181).

L'habit des moines, le travestissement masculin est implicitement comparé à Bélial. La sainteté ne serait-elle pas le revers du démoniaque ? Nous retrouvons de nouveau cette dualité sacralité/obscénité, sainteté/sexualité qui traverse la mythobiographie, ici amplifiée et stylisée par l'opposition Mer/Désert.

Durant son séjour au désert, Marina devient Marinus. Sa féminité est éclipsée au profit de son identité d'homme. La femme travestie en moine ne peut plus afficher son identité de femme. Elle est condamnée à se comporter selon les codes masculins, pendant toute la journée. Dans ce désert ardent, la femme déguisée retrouve un endroit de fraîcheur où règne l'élément liquide et féminin, le puits qui véhicule toute une symbolique féminine. En effet, le puits est l'un des symboliques de la féminité à Maria Glykophilousa comme le note l'auteur dans le dossier des « Pensées Détachées » (f. 120) (Annexes III) : « après la mort d'Eugène Marinus n'a plus que le Puits comme miroir de sa féminité – miroir dont il devra se détacher – auquel il faudra renoncer ». Il joue un rôle crucial dans la vie de la sainte. Ce puits qui tient une si grande importance dans le récit apparaît dans le br n°32, preuve que Claude Louis-Combet a rêvé très tôt sur la symbolique du puits. Nous noterons que la féminité, ici exprimée à travers la liquidité, est circonscrite dans l'espace étroit et profond du puits, qui vient s'opposer dans son étroitesse à l'immensité de la mer, qui inondait Marina au début du récit. La féminité semble réduite à sa part la plus étroite, le puits, le trou, sans doute ce sexe de Marina qui seul peut encore témoigner qu'elle est femme. Ce puits est aussi celui qui donne l'eau aux moines, et les fait vivre, comme si la liquidité, la féminité forclosée dans un espace étroit, parvenaient quand même à nourrir et féconder la communauté. Le puits sera aussi dans le récit l'espace de la tentation dangereuse d'engloutissement, d'ensevelissement, de disparition, disparition dans son propre sexe, disparition dans son tréfonds, retour aux origines, enlèvement au plus profond de la terre et de l'eau, de la terre et de la féminité. Il est absent au début de la phrase où l'auteur énumère les éléments en rapport avec la rondeur. Par contre, il passe au premier plan dans la version manuscrite comme si l'auteur, dans son état final, s'attachait à développer les pensées qu'il note

à la fin du premier jet. La première phrase située dans le deuxième paragraphe du brouillon est modifiée dans le ms. Elle commence d'une manière différente : « Le panier que tresse le moine est semblable à tous ceux qu'il confectionne depuis le commencement : un panier rond comme le puits, rond comme le temps, où la tresse de joncs, rigoureuse en sa façon, se mêle librement à celle de la prière intérieure, elle-même imperceptiblement tissée dans l'épaisseur de souvenirs qui sont, en un sens, toute la consistance de l'être. » Nous retrouvons dans le texte la rondeur «rond comme l'intérieur de son ventre » et « ronde, comme le temps » mais le mot « ventre » est supprimé (dans le ms) et remplacé par « puits » l'un se confondant aisément avec l'autre dans la symbolique louis-combétienne. En effet, quand Marinus a noyé son bijou, il l'a jeté dans le puits, symbole de sa féminité :

Lorsque Marinus eut compris que le bijou et le puits entretenaient avec sa féminité un rapport symbolique essentiel et actif, il les rejeta résolument de son cœur. Il commença donc par enterrer son amulette dans un endroit écarté du jardin. Mais un peu plus tard, craignant qu'à l'occasion des travaux saisonniers, elle ne fût mise à jour, il alla la déterrer. Finalement, il se décide à la jeter dans le puits. (f. 385, p. 233).

Sa beauté s'anéantira du même coup. Le puits est considéré comme le dernier symbole de la féminité de la sainte, comme nous le comprenons à la lecture d'une note du br n°34 : « le Puits dont il faudra que Marinus se détache comme du dernier bastion symbolique de sa féminité ». Les « souvenirs » liés essentiellement au passé de la femme sont absents dans l'avant-texte. Les deux dernières phrases du brouillon sont repérables au folio 357 (p. 218) : « Au centre du monastère de Maria Glykophilousa, au centre du Désert, au centre de la Bithynie, ce puits unique et inépuisable formait une enclave de fraîcheur dans l'inhumanité du monde – et comme une réminiscence de nuit. Frère Marinus s'y sentait bien. Il s'y sentait chez lui. » La structure comme les éléments de la phrase sont modifiés dans la version manuscrite. Le « lieu de prédilection » est remplacé par « puits unique et inépuisable ». L'élément aquatique disparaît et est probablement suggéré par « une enclave de fraîcheur dans l'inhumanité du monde ». « Assis contre le mur de puits » se transforme en « Au centre du monastère de Maria Glykophilousa, au centre du Désert, au centre de la Bithynie » ce qui permet ici de dessiner comme un mandala circulaire dont l'élément central serait le puits, symbole de féminité, symbole du monde. La dernière phrase du brouillon « Il venait s'y asseoir » devient « Il s'y sentait chez lui. » Donc tout a été retouché entre l'avant-texte et le texte en sorte que le puits soit valorisé et que le lien entre

femme et puits soit renforcé. Claude Louis-Combet travaille toujours dans le sens de la valorisation du symbole.

Entre la première et l'avant dernière phrase du brouillon sont insérés plusieurs folios dans la version finale ; la première phrase se situe au folio 350 et l'avant dernière et la dernière au folio 357. On voit ici comme le ms définitif n'est qu'une ample respiration à partir des notes synthétiques, des notes aide-mémoire des brouillons. Les sept folios rajoutés sont presque tous en rapport avec la féminité de la sainte (à part quelques développements qui touchent à la vie des moines au désert). Au folio 350 (p. 214), l'auteur s'attarde sur les souvenirs de la jeune fille, ces souvenirs qui l'empêchent de se détacher de son passé de femme : « [...] c'est elle qui fait obstacle à un certain vœu, différent des vœux traditionnels du religieux, mais qui les contient et les dépasse tous dans le même sens de l'abnégation totale, du détachement à soi, de l'oubli de soi – le vœu d'annihilation de soi-même. » L'auteur enchaîne sur le passé de Marina et évoque même les parents de la sainte, Eugène et Irène, au folio 352. Marina charrie un rêve d'anéantissement depuis son enfance, un rêve qui est cependant un rêve d'ouverture à l'image du Pont-Euxin qui tend à donner à la fille une consistance d'être. Ensuite, Louis-Combet aborde le prénom de la jeune fille et exploite à travers les syllabes l'émergence du non-être qui s'accapare de la jeune adolescente :

Les trois syllabes de Ma-ri-na, n'avaient alors pas plus de signification ni plus de portée que la rumeur qui émane des choses, en permanence, aux heures les plus creuses du jour – ou encore et plus encore < que > ce bruit de mer, en l'inconscience du temps, dont il semblait que son nom exprimât l'essence musicale dépourvue d'intention. (f. 353, p. 216).

Le destin de la femme obsède l'auteur qui se préoccupe maintenant du destin des femmes. Il explique au folio 355 que les femmes trop belles sont vouées à se noyer, se noyer symboliquement en leur propre féminité et sensualité, en leur propre puits. En revanche, la féminité est liée au bonheur, une conception propre aux Bithyniens : « Être femme de terre et d'eau, c'était le grand bonheur bithynien que ne semblait altérer nulle saison en cette paix des jours qui liait le temps à lui-même comme une étoffe infinie et jamais rompue. » (f. 356, p. 217). Cet ajout est effectué pour renforcer le contraste entre ce qu'était Marina et ce qu'elle va devenir à Maria Glykophilousa. Comme le rajoute l'auteur, c'est le règne de Marina, de la femme en Bithynie, alors qu'à Maria Glykophilousa c'est le règne du désert, c'est la mort de la féminité et de la fluidité. Marina cède la place à Marinus. L'auteur passe du « elle » au « il ». C'est le

passage brutal de la sensualité à la sécheresse. Est consommé le divorce avec la sensualité, la puissance, l'être : « A vrai dire, il ne régnait pas précisément sur l'immense étendue de pierre, de sable et de broussaille qui courait, de toutes parts, jusqu'à l'horizon. Il était plutôt comme un gravillon quelconque ou un galet ou une épine dans cette solitude – sans plus de sens ni de valeur (se disait-il) ». (f. 356, p. 218). Par rapport à l'avant-texte, le texte a considérablement apporté d'ajouts en rapport avec Marina et sa féminité. Le texte final est bien étoffé. L'auteur a remanié son brouillon de manière à enrichir le contenu et à appuyer les thèmes majeurs de la mythobiographie. La symbolique du puits venant renforcer celle du désert, l'anéantissement de la sensualité et la raréfaction de l'eau, de la féminité étant une condition à l'expression de tous les symboles que recouvre l'image du désert, tourné vers l'Orient, vers Dieu. Ailleurs les notes de l'auteur sont elles aussi en rapport avec la féminité et le puits et seront développées dans la version finale. La note « et vraiment comme si ce puits était son double, quelque grande sœur plus intime à lui-même qu'il ne pouvait espérer l'être » souligne l'importance de ce puits, il est le miroir de la féminité de Marinus comme le souligne Louis-Combet dans une autre note « identification incorporation miroir = image de soi » qui prendra cette forme dans le texte définitif : « Par-delà tant de renoncements, c'était comme son domaine et, dans l'absence de tout autre miroir, comme une certaine image de lui-même [...]. »¹⁰⁹ (f. 357, p. 218). Ailleurs, le premier paragraphe barré ne figure pas au début du même passage dans la version manuscrite. L'auteur, avant d'aborder le thème du tressage des paniers, évoque au folio 349-350 le puits et le décrit méticuleusement pour préparer son rôle symbolique dans la vie de la femme travestie. Le paragraphe que l'auteur a barré pourrait avoir un écho dans : « Souvenir de son village et désir de Byzance appartenaient à tout ce qui demeurerait en lui d'obscur, d'humide, de végétatif, à cette sorte de ténèbre marine qui faisait partie de lui-même et dont ses désirs [ill.] < inquiets > recherchaient l'image dans le puits près duquel il venait de préférence travailler. » (*Ibid.*).

L'évocation de la féminité se poursuit dans le br n°34 comme si Claude Louis-Combet avait la certitude qu'il tenait là le thème fédérateur et central de sa mythobiographie ; où nous constatons un travail de remaniement dans la version finale. « Chaque point de son corps était un carrefour de sensations vécues tout à la fois dans l'ardeur et la douceur », se transforme en : « Il était cette douceur de la peau, cette tendresse de tous les membres, cette rondeur obscure au-

¹⁰⁹ Nous mettrons en relation ce miroir qu'est le puits avec les miroirs qui font partie des rares éléments d'un décor stylisé (et jamais réaliste) dans les romans ou récits de Claude Louis-Combet, notamment ceux de *Miroir de Léda*.

dedans de son ventre, à la fois close et ouverte, tendue et creusée, dont le sexe formait le signe étrange et fascinant. » « Chaque point de son corps » est développée à travers l'énumération « peau, membres, ventre, sexe ». Le mot « douceur » est repris pour se conjuguer à « peau ». Les sensations cèdent la place à la « tendresse de tous les membres ». L'auteur remanie sa phrase en sorte que le lecteur participe à ces sensations à travers un langage sensuel qui met en valeur la féminité du corps. Ailleurs, l'auteur insère « couché sur le dos ou recroquevillé sur lui-même, Marinus hors de tout regard et délivré de la contrainte extérieure qui l'obligeait à tenir son rôle, n'était plus que Marina » au folio 363. Cette phrase souligne les retrouvailles avec une féminité masquée et niée durant la journée, cachée sous l'habit du moine qui se livre à ses travaux quotidiens. La note sur la menstruation et la sensation du sexe ne figure pas dans ce contexte mais elle est développée dans d'autres folios quand l'auteur décrit la souffrance de la femme obligée à cacher toutes les marques qui pourrait la trahir (ce que l'auteur a inscrit au folio 118 des « Pensées Détachées » où Louis-Combet est préoccupé par la situation de Marinus obligé de dissimuler sa féminité) :

Au malaise physique et à la nervosité inhérents à cet état, s'ajoutaient, pour Marinus, la difficulté où il se trouvait de dissimuler cette expression irrépressible de son corps féminin et la nécessité de renforcer sa vigilance. Il lui fallait se procurer les chiffons nécessaires pour se protéger, il lui fallait ensuite les faire disparaître sans attirer l'attention des autres frères. (f. 366-367, p. 223).

Au folio 31 du dossier des « Plans » (Annexes III), l'auteur, dans un petit plan concernant le récit de la sainte, souligne la souffrance de Marina la nuit. Il inscrit une suite d'idées, phrases, mots qui seront développés dans la version finale. Marinus rêve de Marina et il lui arrive la nuit de toucher ses seins et sa toison pour savoir si ce sont les siens ou ceux de Marina :

Quelquefois, cependant, il arriva que Marinus se réveilla au milieu de son rêve et que, dans un état qui n'était ni la veille ni le sommeil, il chercha sur lui-même à s'assurer de sa propre consistance charnelle et de sa propre identité. Il lui arriva de toucher ses propres seins et même d'entrer ses doigts dans sa toison, dans l'hésitation de savoir si ce corps de femme, donné à son contact, était encore le sien ou déjà celui de sa compagne. Mais ces seins rétrécis et ce sexe sans complaisance étaient bien ceux de Marinus. Aussi celui-ci pouvait-il se rendormir, délivré de toute ferveur : s'il retrouvait Marina, elle ne serait que l'image d'un songe dont personne ne pourrait lui imputer la responsabilité. Il se rendormait donc ... Et de nouveau, Marina était là. Mais dépouillée, cette fois-ci, de la robe de bure, elle était une jeune fille aux seins gonflés, au ventre rond. Et Marinus tendait

les bras pour la saisir, la retenir, la faire sienne à jamais – mais elle, elle s'enfuyait en riant. (f. 468-469, p. 275-276).

Les deux notes sur la compagne imaginaire comme sur le rêve de Marina inscrites dans ce brouillon se transforment en un passage dans le ms définitif où Marinus retrouve Marina, l'adolescente d'antan, en rêve, pour pouvoir à nouveau ressentir cette féminité en disparition. Marinus ayant les seins rétrécis rêve de Marina aux seins gonflés et au ventre rond mais Marina finit par s'évanouir comme pour signaler que cette féminité est perdue pour toujours. La dualité onirique a été conservée par Claude Louis-Combet.

L'auteur poursuit le paragraphe dans le ms en revenant sur le passé de la jeune fille où elle célébrait souvent sa féminité devant la lune ou le soleil, s'offrant ainsi à un bonheur et une sensualité infinis. L'être autrefois uni dans le désir et le plaisir ne l'est plus maintenant à Maria Glykophilousa. L'auteur poursuit sur ce thème jusqu'à la fin de son paragraphe et met en relief le contraste entre le passé de Marina et son présent fait de sacrifice et de renoncement. A l'époque, elle s'offrait toute nue au soleil et maintenant sa féminité n'est plus exhibée : à peine peut-elle affleurer dans les rêveries nocturnes. Dans la version manuscrite, le paragraphe qui suit est lui aussi consacré à la féminité de Marina, aux astuces de cette beauté que Marina s'offrait en se maquillant et en se limant les ongles. L'auteur va même jusqu'à opposer deux modes de vie, la vie de la jeune fille et la vie monacale qui entrave le plaisir et la beauté de la femme comme le précise le folio 365 (p. 222-223) :

Et comme elle avait beaucoup rêvé sur elles et les avait exercées aux rites du plaisir, les mains de Marina avaient l'allure des hautes dames, très distinguées, avec lesquelles on doit prendre d'innombrables précautions et qui, elles-mêmes, ne se dépêchent qu'aux actes subtils et aux délicats carrefours de sensualité. Ces mains déliées pour les entreprises d'Eros et que bien des courtisanes eussent enviées, Marinus suit, à les dompter, une longue patience et un sens hautain de la privation. Il leur fit quotidiennement subir l'épreuve des rudes travaux de la vie monacale. Elles durcirent, épaissirent, se tannèrent en quelque sorte dans les rapports de force qui les lièrent aux choses et dans la rigueur toute fruste des saisons.

Au travestissement et à toutes les contraintes qu'il suppose, s'ajoute ici pour Marina une transformation de son corps. Il est nié dans sa part la plus essentielle mais il est aussi supplicié jusqu'à la métamorphose. Le désert extérieur se transforme donc en désert féminin et intérieur; la femme n'a plus d'existence, elle est privée de son être. L'auteur décrit ce monde avec un

vocabulaire significatif. Il emploie les termes « rudes » et « force » et n'hésite pas à utiliser les verbes « durcirent » et « épaissirent » pour décrire des mains qui ne seraient plus élégantes et sensuelles. Nous retrouvons dans ce passage le « carrefour » et la « sensualité » employés dans le brouillon. L'auteur choisit donc de les déplacer et de les exploiter pour décrire les mains de Marina et non le corps en entier comme si elles en étaient un substitut plus évocateur. Le passé de Marina ressurgit dans le br 39. La rédaction s'arrête au mot « souvenir » et condamne le brouillon à l'inachèvement. La suite se laissera attendre jusqu'à dans le ms : « auxquels s'associaient, sans fin, les désirs – et tous étaient de femme et tous de sexe, une fois consenti les détours de décence et de bienséance propres aux jeunes filles chrétiennes » (f. 382, p. 231). Les souvenirs sont liés semble-t-il aux désirs et à la puissance des sensations. Louis-Combet souligne, dans son avant-texte, l'importance des souvenirs en les comparant au sexe mais ne complète son paragraphe que dans le ms comme si le souffle interrompu n'avait repris qu'au moment de la rédaction finale. L'évocation du passé se poursuit à travers des notes d'appel de l'auteur « Moi au passé » et « se déshabituer de penser le passé » qui insistent sur l'importance de cette époque de l'adolescence dans la construction de Marina. Il faut oublier le passé, symbole de la féminité épanouie et du bonheur, mais le moine vit ce détachement comme un renoncement douloureux :

Se souvenir, c'était être. C'était se confirmer dans une identité irrévocable, c'était accepter l'histoire – cette histoire qui s'était tramée, une certaine fois, entre Eugène et Irène, sur les rives du Pont-Euxin, et dont elle-même, Marina, n'était qu'un épisode lié, lié au passé d'un village et d'une race. Et Marinus avait beau prier, il avait beau, assis contre la margelle du puits, s'absorber dans la confection de ses paniers, aucun pouvoir (semblait-il) ne le délivrerait des images qui s'imposaient à lui du fond de lui-même. (f. 383, p. 231-232).

Le souvenir est donc lié à l'existence, à la survie de la femme dans un univers masculin. Ailleurs, la note « Détachement du puits – » deviendra, une fois que le romancier aura laissé libre cours à l'écriture : « ce fut dans cette disposition d'esprit qu'il en vint lentement et simultanément à se détacher du puits qui avait été, pendant des années, son lieu favori – et du bijou bithynien, cet œil ciselé dans l'argent, qui était le seul objet (et le seul bien) que Marina eût conservé de toutes les possessions de sa jeunesse ». (f. 384-385, p. 232-233). Le brouillon inachevé est donc complété dans la version définitive et les notes de l'avant-texte trouvent écho, reprise et développement dans le texte. La genèse du roman s'articule donc majoritairement autour des développements

des notes d'appel et des effets d'annonce des brouillons. Scruter les brouillons et repérer leur survivance dans le ms nous aide à comprendre la méthode d'un romancier, qui se sert surtout des brouillons comme d'aide-mémoire.

Le br n°48 insiste sur le dessèchement de la femme. Il nous semble que ce folio contient un passage qui se présente comme une accumulation et non un texte rédigé, comme c'est le cas dans d'autres brouillons. Dans le ms, le même passage commence avec une phrase qui n'existe pas dans l'avant-texte : « Ce n'était pas une saison après une autre – mais le temps même ». Le brouillon commence par une phrase interrogative « Mais jusqu'à quand la sécheresse ? », qui se transformera en : « la sécheresse s'était emparée des êtres et, toujours plus pure et toujours plus dure, gagnait leurs racines. » La phrase interrogative se métamorphose donc en phrase affirmative. Le ms souligne que la sécheresse est celle des êtres et non de la nature. En effet, c'est un présage sur le sort de Marina, sur l'anéantissement de la femme à Maria Glykophilousa, sur le sacrifice de son être propre. Ailleurs, dans le brouillon, Louis-Combet compare Marina à un sarment brûlé, une comparaison retranchée de la version finale mais qui ne disparaît pas de l'ouvrage, qui est simplement déplacée. Ici en effet, la comparaison au sarment de vigne calcinée, réminiscence d'une image traditionnelle de la croix, réapparaîtra en clôture du roman, pour signifier la sainteté de Marina, devenue une figure du Christ, bois de la vigne. Sans doute conscient qu'il tenait là un symbole fécond, Claude Louis-Combet a voulu le déplacer et lui réserver une place d'honneur, en clôture du roman. C'est encore un indice de la méthode du créateur, qui opère des choix, après même la première campagne d'écriture.

Marina n'apparaît qu'au folio 576 du ms, donc un folio après le premier paragraphe. Claude Louis-Combet entame des réflexions sur la nature comme symbole de la femme. Les buissons desséchés au folio 575 représentent la femme desséchée qui a renoncé à sa fluidité et féminité. L'auteur conserve deux phrases de son brouillon. La première est « Il y a longtemps que le souvenir des pluies s'est perdu dans la mémoire des sables » et la deuxième « l'eau s'est retirée de la femme. » Ces deux phrases se terminent par trois points de suspension dans le premier jet qui semblent appeler des prolongements. Les promesses de ces prémices sont tenues dans le ms. Entre ces deux phrases, l'auteur rédige plusieurs lignes dans sa version manuscrite. Il aborde des thèmes majeurs de sa mythobiographie comme la prière qui règne dans le désert. Il parle aussi du vide et de la vacance de l'être. Dans son deuxième paragraphe où figure cette deuxième phrase, il évoque le silence de Marine et le « renoncement à soi ». Il montre la mort de

la femme dans un monde où on parle même de l'« inutile féminité » (f. 577, p. 332), un monde où le soleil cède la place à l'obscurité. Dans son troisième paragraphe, nous retrouvons la note de la fin du brouillon « Pénitence → Mort ». A force de pratiquer l'ascèse, le corps de la femme est épuisé : « [...] la voix de la femme sera morte avec son corps [...] » (*Ibid.*). Le premier jet semble une ébauche d'où naîtront des folios parfaitement composés qui développent les thèmes essentiels du récit de la sainte, qui précisant sa personne, sa féminité symbolisée toujours par l'absence de l'élément aquatique, élément féminin par excellence. La prière et l'ascèse détruisent l'être de la femme tout en instaurant son rapport avec Dieu, un rapport moins charnel, plus spirituel.

De la féminité soumise à la privation, nous passons à la féminité soumise à la tentation. Dans d'autres brouillons comme le br n°37, la féminité est associée au désir dans un monde où la femme est absente, un monde de moines vivant à l'écart de tout désir. Examinons d'abord ce texte en le comparant à la version manuscrite. Dans le ms, l'auteur élimine l'adjectif « lascive » qui caractérise la « jeune fille ». La deuxième phrase du brouillon n'est pas présente dans la version définitive mais l'idée de tentation dans les rêves des moines est mentionnée : « Evocatrice de noces infinies, inspiratrice de pollutions émouvantes, elle circulait avec ses yeux pensifs, avec ses seins rouges, son ventre rond, sa toison noire, parmi les images [ambiguës] < composites > de ces rêves où l'ascèse est inséparable du désir. » (f. 373, p. 227). Cette idée de tentation est déjà ébauchée par l'auteur dans certains de ces brouillons mais elle est plus développée dans le ms, faisant du couple ascèse/plaisir l'un des thèmes structurant de la mythobiographie. La phrase encadrée par un trait dans l'avant-texte reprend cette idée mais en ajoutant un détail qui sera abandonné dans le ms : les tentations sont chassées par la prière du matin mais « s'insinuent dans la journée. » Nous pouvons lui rapprocher une phrase du ms : « Et la succube, qu'un simple glissement des traits de Frère Marinus avait doté d'un visage, s'effaçait dans la vacuité toute blanche du matin. » (f. 376, p. 228). Or les moines ne s'ouvrent pas à Théophane sur leurs désirs comme il est précisé dans le brouillon. La présence de l'higoumène suffit elle-même à chasser ses pensées : « L'Abbé frappait chaque porte d'un coup de canne et, à son invocation O Kyrios méta sou, chaque moine répondait par le kai noetos sou que prescrivait et perpétuait la Règle du Désert. » (f. 377). Plus Marina s'engage dans sa condition d'homme, et plus son désir devient impur et interdit. Elle qui, jeune fille, était toute jouissance naïve et authentique, devient, en endossant son travestissement masculin, un être en proie aux désirs interdits. Le rapprochement

entre Marinus et le démon dans l'avant-texte est suggéré dans le ms non sans cette malice du non-dit dont est friand Claude Louis-Combet: « Et ceux qui ne dormaient pas, ceux qui s'étaient avancés si loin dans la voie de la méditation qu'ils avaient à peu près complètement renoncé au sommeil, percevaient les bruits très particuliers que font les démons, la nuit lorsqu'ils viennent hanter les lieux saints. » (f. 374, p. 227).

Dans le br n°42, la note sur le corps de Marina et son attitude sera abandonnée dans le ms. L'auteur voulait probablement développer ces notes en les reliant au paragraphe précédant mais il abandonne cette idée et enchaîne sur un autre dans le ms. Il passe à un deuxième paragraphe où il décrit la démarche de Marinus qui tente de cacher sa féminité et de ne pas se trahir devant les moines. Il adopte un mode de vie masculin. Ce mode de vie masculin épuise le moine qui rêve d'une compagne pour le soulager à affronter le réel dans le br 43. Une première note évoque la minéralisation de Marinus/Marina et ce rêve d'une compagne. Le mot « minéralisation » est repéré dans le ms dans le paragraphe qui suit celui que nous étudions : « Le temps durait plus qu'il ne passait, opérant imperceptiblement cette minéralisation du cœur que les auteurs monastiques ont décrites tantôt comme nuit spirituelle, tantôt comme détachement de tous les sens, quiétude aride, acédie. » (p. 271-272, f. 461). Dans cette même note de brouillon, Marinus rêve d'une compagne, détail développé quelques folios plus tard dans la version définitive : « Alors Marinus, rendu au sommeil, rêva que Marina le touchait de ses deux mains, lui caressant le visage comme eut fait un aveugle qui aurait, par le seul contact, cherché à l'identifier. » (p. 274, f. 467). Cette rencontre est déjà ébauchée au folio 122 des « Pensées Détachées » (Annexes III) où l'auteur évoque le contact corporel entre Marinus et Marina : Voir la Femme tenir sa main sentir chez une autre cette sienne chair qui lui était devenue étrangère. Ecouter la voix de la femme, son rire. Contempler son visage. Se perdre dans ses yeux. » Le rêve se poursuit dans un état d'euphorie que déclenche les retrouvailles et les souvenirs du passé comme si le rêve signait le moment d'heureuses épousailles avec soi-même : « Et celle-ci fut, au début, toute une histoire de retrouvailles et de noces – comme un rêve, poursuivi d'une nuit à l'autre, revenant sans cesse sur le même thème, sans épisode nouveau, et avec, parfois, dans la journée (dans le temps ordinaire), une brusque irruption comme une rupture, par laquelle un temps autre se révélait en une fulgurante promesse d'extase. » (p. 275, f. 467-468). La dernière note sur la confession de Marinus à l'higoumène Théophane est située avant le rêve de Marinus sur Marina et non comme

le signale l'auteur dans son brouillon « Après quoi ». La version manuscrite a pris l'habitude de développer les thèmes présents dans les brouillons, mais parfois aussi de les remanier.

La genèse des pages consacrées à la féminité est considérablement développée dans la version finale par rapport à la version des brouillons. Louis-Combet procède par ajout comme par élimination dans sa version manuscrite. Il remanie le brouillon en sorte que Marina ait quinze ans dans le texte de la mythobiographie, l'âge des noces, l'âge de l'épanouissement total des sens. Il nous présente une jeune fille qui se prête à vivre le bonheur féminin, un bonheur qui s'évanouit au moment où son père lui annonce une destinée qu'elle ne soupçonnait guère. Face à ce projet, nous avons distingué, entre les deux versions, des nuances entre une jeune fille qui voit dans la sainteté une chance de vivre une nouvelle vie et une fille qui se révolte silencieusement à travers des idées qui parcourent son esprit sans toutefois les révéler au père. Une fois que la jeune fille s'installe à Maria Glykophilousa, sa féminité lui pose problème et elle entame vis-à-vis de son corps un long chemin de privation, de renoncement et de sacrifice. Le corps de la femme est mieux décrit dans le ms en insistant sur la souffrance de la femme, prisonnière de son déguisement. Le puits, symbole essentiel de la féminité au désert, prend une place primordiale dans le ms (même si les brouillons avaient mis en place l'essentiel de la symbolique) ainsi que le passé de Marina relié à sa féminité et sa nudité. Ailleurs, le ms étoffe la liste des différences entre la vie monacale et la vie dans le monde pour insister sur la sécheresse de la femme vouée à une vie d'ascèse. Malgré son travestissement, Marina finit par réapparaître comme la succube dans la version manuscrite, terme qui était absent du premier jet et qui appuie cette dualité que nous présentent les thèmes de *MM* entre sainteté et plaisir ou sainteté et sexualité.

2.1.2.1.2 « L'être rien, l'être nul » : sainte Marina et Beatabeata

Quand la féminité devient un obstacle qui affecte la personne et la manière dont elle se comporte, elle se métamorphose en un problème existentiel. La situation dans laquelle se trouve Marina, femme travestie privée d'identité propre, la met face à face avec son être. Bien que féminité et existence se conjuguent souvent chez la sainte, nous essayerons d'envisager la part existentielle de son parcours tout en reliant les deux problématiques.

La déchirure existentielle surgit au br 26 au moment où Marina apprend que son père lui propose de l'emmener au désert sous une identité masculine. L'auteur nous peint une jeune fille qui, malgré sa jeunesse, est capable de réfléchir à son existence comme le montre le folio 15 de l'avant-texte « Etre est une expérience si étrange, si hors d'elle-même qu'elle ne saisit pas encore

exactement ce qui survient, ce matin, et qu'elle continue de prier en silence comme si son père, [devant] < en face d'elle >, était le soleil. » Cette phrase est remplacée, dans la version manuscrite, par « Etre fut toujours, pour elle, une expérience improbable – et, ce matin, si étrange, si loin d'elle-même, qu'elle ne saisit pas encore ce qui survient et que, tout en continuant de remuer ces lèvres parmi les mots sans bruit de l'adoration, elle regarde son père avec hébétude comme s'il était le soleil. » (f. 270-271, p. 170). « Si hors d'elle » est remplacé par « si loin d'elle-même ». « Ce matin » est déplacé et « hébétude » est ajouté pour souligner l'intensité de ce moment et l'état dans lequel se trouve Marina. « Remuer ces lèvres parmi les mots sans bruit de l'adoration » se substitue à « prier en silence. » Le ms souligne que Marina a été déjà confrontée au problème existentiel et qu'elle ne cesse de l'éprouver comme le souligne la phrase du premier jet : « Depuis le début, depuis toujours, elle a voulu sans vouloir, elle a accepté sans bouger. » Cette phrase reviendra avec quelques légères mutations au folio 270 du ms : « Car depuis le début – et depuis le cœur obscur de son enfance – Marina a voulu sans vouloir, elle a accepté sans bouger. » Claude Louis-Combet introduit le thème de l'enfance pour montrer que ce problème essentiel remonte bien aux origines. Le brouillon signale le choc de la jeune Marina après ce discours bouleversant. Elle est dans le déni d'elle-même « Elle n'a jamais été ce qu'elle croyait être : une enfant, une jeune fille, une femme. [...]. Elle n'est jamais allée jusqu'au bout d'elle-même [...]. » (f. 17 du br). Dans la version manuscrite, Marina est également sous le choc suite à ce « projet insensé » (f. 272, p. 170). La suite des interrogations décrit la réaction de la jeune fille qui ressent plus qu'elle ne comprend ce qu'elle vient d'entendre. Elle ressent dans sa chair les contraintes d'un tel projet qui risque d'anéantir son existence et sa féminité : « Marina sent parfaitement quel obstacle son corps oppose au désir du père, à cette rêverie sur elle qui voudrait la faire être hors de ce qu'elle est et qui l'appelle à une identité nouvelle comme si jamais, jusqu'à présent son identité n'avait compté. » (f. 373, p. 171). La question de l'identité était aussi abordée dans l'avant-texte au folio 19 :

Et elle découvre soudain qu'une chance inouïe s'offre à elle : de devenir plus qu'elle-même en renonçant à elle-même, de s'affirmer dans une existence hors du commun qui est négation de soi et refus des évidences les plus claires (car enfin, Marina est femme et il ne suffit pas – apparemment – de changer de nom pour changer de sexe).

La parenthèse correspond, dans la version définitive qui va styliser l'idée à : « Mais le corps de la femme se souviendra toujours qu'il est femme. » (f. 274, p. 171). Marina est révoltée contre

cette décision paternelle, dans la version définitive, alors qu'elle ne montre pas une attitude aussi tranchée dans l'avant-texte : « Et contre cette évidence, la parole du père ne pourra rien, ni celle de l'higoumène, ni même la main du Seigneur Dieu qui créa l'altérité, séparant des éléments les uns des autres et distribuant les genres sans confusion ni ambiguïté. » (*Ibid.*). La jeune fille est tellement offensée qu'elle rejette tout. Elle refuse le pouvoir du père, de l'autorité religieuse et même celui de Dieu. Cette situation est tellement inconcevable qu'elle bouleverse l'esprit de Marina. La jeune fille docile ose protester contre tout ordre établi pour défendre sa chère féminité. Cependant, cette révolte reste intérieure, Marina ne soumet pas ses idées à son père. Son être malmené, nié reste pourtant authentique. Le problème de l'être réapparaît dans la note du br n°27. La note trace le lien entre sainte Marina et Beatabeata¹¹⁰. Louis-Combet a déjà prévu d'intégrer Beatabeata (comme le montre le folio 24 du dossier des « Plans », Annexes III) dans le récit de la sainte. Ailleurs, il a déjà ébauché une comparaison entre les deux jeunes filles au folio 110 du dossier des « Pensées Détachées ». Les deux filles se rejoignent dans cette absence de volonté, dans l'humiliation que subissent Marina et Beatabeata : « Etre humiliée, souillée, piétinée – comme la bienheureuse Beatabeata violée par une cohorte de barbares – et dont le dernier soupir fut l'ultime orgasme. » Ce lien est concrétisé par une comparaison entre les deux jeunes filles dans la version manuscrite :

Si la sainteté la choisit, ce sera dans l'approfondissement du non-être, de l'être-rien, de l'être nul – suivant, d'une certaine façon, l'exemple étrange et fascinant de la Bienheureuse martyre Beatabeata qui, sous l'empereur Trajan, fut violée sans interruption par les trois mille soudards de la Légion pannonienne et rendit l'âme dans le cri d'un orgasme transcendant qu'elle n'avait pas choisi, qu'elle n'avait même pas voulu : le plaisir la possédait dans la mort, mais elle n'était pas là, son souffle s'étranglait, mais ce n'était pas son souffle. (f. 291-292, p. 181).

Cette comparaison oppose donc la sainteté et l'être et permet de tisser des effets de résonnance dans l'œuvre de Claude Louis-Combet. Le martyr de chair vécu par Beatabeata n'atteindra pas ce paroxysme pour Marina : aux viols de la première correspond le renoncement à la sensation de la seconde. Voilà deux jeunes filles à qui la sainteté aura volé la féminité, comme s'il fallait le passage par le renoncement, la privation, voire l'anéantissement, pour accéder à l'être. Le passage par le non-être, le Néant, est la condition d'accéder à l'être comme nous le rappelle saint

¹¹⁰ Au folio 134 du dossier des « Pensées Détachées » (Annexes III), l'auteur a déjà esquissé le plan de son futur récit *Beatabeata* qu'il publiera en 1985.

Denys l'Aréopagite¹¹¹, l'initiateur de la théologie négative. Louis-Combet laisse entendre que la sainteté annule et détruit l'existence. L'ascèse est une pratique religieuse qui purifie l'être en le débarrassant de tout ce qui est plaisir et désir. Le moine s'identifie au rien pour s'accomplir dans la béatitude et l'extase. Mais ne serait-ce ici une critique de la sainteté et des travaux d'ascèse qui accablent l'être et le détruisent, une critique de la part d'un ancien novice qui a déjà eu l'expérience de la vie religieuse mais qui a choisi de la quitter et de la remplacer par la lecture et l'écriture. Dans ce passage se révèle une autre caractéristique de l'œuvre, la dualité sainteté/sexualité. La sainteté de Marina est rapprochée de l'acte sexuel, le viol ou les viols auxquels Beatabeata était soumise. Comme la sainteté a choisi Marina, le plaisir a choisi Beatabeata, un plaisir qu'elle n'a pas prévu et qu'elle n'a pas voulu, un plaisir qui atteint l'orgasme et qui fut à l'origine de son prénom : « Comme on ignorait son nom, on l'appela Beatabeata : c'était elle et ce n'était pas elle, c'était le nom d'un cri. Le cri avait choisi la femme, mais elle, elle ne savait même pas qu'elle criait. » (p. 181-182, f. 292). Le plaisir a donné à Beatabeata une identité, contrairement à la sainteté qui annihile la personne. Marina n'existe qu'à travers ces travaux, elle n'est plus rien déguisée sous ses habits d'homme. Elle n'est ni homme ni femme, et semble réifiée :

Absente donc et désertée d'elle-même, Marina deviendrait la chose à travers laquelle passeraient les pensées des autres, leurs paroles, leur silence, leurs désirs. Joie et douleur, exaltation et marasme, confiance et désespoir, prière et doute, ces sentiments, parmi tant d'autres, ne lui appartiendraient pas, ils lui viendraient des autres, à travers elle, mais elle, elle n'aurait rien en propre, elle ne serait rien, morte au désir, morte à l'attente, morte à tous les projets qui excéderaient l'instant en train de passer. Elle deviendrait, par la vertu de l'inengagement, comme pierre et sable, passage de pluie, odeur de vent. Sa sainteté commencerait avec l'inépaisseur, le non-vouloir, l'inexistence. (f. 292, p. 182).

La sainteté réduit donc l'être à rien, il faut ce passage par le rien pour accéder au Tout. En effet, Marina est l'être double, l'homme et la femme, elle symbolise la figure de l'androgynie que rêve de conquérir le narrateur mais Marina est également l'être nul, la personne qui incarne la soumission parfaite et le non-être.

Le problème de l'existence et de l'être apparaît au moment où Marina apprend les intentions de son père de l'emmener au désert ; mais ce problème était antérieur à cette révélation mais

¹¹¹ Nous en parlerons dans la troisième partie de la thèse, les « Sources ».

comme latent. La sainteté de Marina ne peut se révéler qu'après ce passage par l'anéantissement et la vacance d'être, personnage de saint condamné à la vacance et au néant, condition de son accomplissement.

2.1.2.2 Le personnage d'Eugène : évolutions et mutations (« le discours tortueux »)

A l'encontre de la figure paternelle que nous livrent plusieurs sources de l'hagiographie, Eugène n'est pas impliqué dans la décision de sa fille de devenir moine¹¹² alors qu'il joue un rôle crucial dans la destinée de Marina et de sa vocation religieuse dans la myhtobiographie. Louis-Combet choisit donc d'être fidèle à la notice de sa première source les *Récits d'un pèlerin russe* où le père décide de la sainteté de son enfant. Nous nous promenons dans les coulisses de *MM*, dans ces brouillons qui nous permettent d'examiner l'œuvre en chantier. La figure d'Eugène comme les autres figures principales de la mythobiographie n'échappe pas à la révision, au remaniement de l'auteur. Entre le premier jet et la version manuscrite, la figure d'Eugène présente quelques différences non négligeables concernant l'image du père. Les brouillons révèlent un tyran au discours manipulateur qui essaie d'influencer les idées de sa fille en lui présentant la vie au désert comme paradisiaque (comme le montre le br 26). Le deuxième paragraphe, qui commence au folio 14 de l'avant-texte et se termine au folio 15, évoque le « discours tortueux » d'Eugène. Cette expression est remplacée, dans le ms, par « De sa vie, Eugène n'a parlé aussi longuement à Marina ni d'ailleurs à personne d'autre » (p. 168, f. 267). En outre, le premier jet dessine l'image d'un père autoritaire qui décide de la vie de sa fille. Avant de projeter Marina dans sa vie au désert en lui annonçant sa nouvelle identité, Eugène se montre diplomate : « je ne t'oblige, lui dit-il ensuite à m'accompagner à Maria Glykophilousa. Si je t'ai dit qu'à mon sens il n'y a pas d'autre lieu pour toi et pour moi, cela ne signifie pas que ton destin est de suivre ton père où il a choisi d'aller et de devenir, à ton tour, ce qu'il s'efforce d'être. » (f. 268). La figure autoritaire et quasi inaccessible (comme l'higoumène distant, comme l'Abbé) est nuancée dans la version finale où la décision est laissée à Marina à travers le « si », le passage du passif au conditionnel, comme nous l'avons dit, adoucit considérablement la figure

¹¹² En consultant un ouvrage de sources *Vie et Office de sainte Marine* de Léon Clugnet que Louis-Combet a lu durant les années de documentation sur la sainte, nous découvrons que, dans la version originale, c'est Marina qui demande à son père de l'emmener avec lui et non pas le contraire.

du père, devenu moins tyrannique : « Maintenant Ecoute-moi bien Marina : si dès aujourd'hui tu décides de partir pour Maria Glykophilousa, alors ce matin dont tu salues la splendeur sera le dernier matin de la femme que tu croyais être – et que tu aurais pu être, ici ou partout ailleurs. [...] » (f. 269, p. 168-169). La « verticalité du discours » (f. 271, p. 170) se substitue au « discours tortueux » qui assigne à Eugène un caractère redoutable atténué dans la version finale.

Dans le br 28, Eugène apparaissait plutôt comme un père égoïste. Le troisième paragraphe de l'avant-texte souligne en effet l'égoïsme du père. D'ailleurs, l'auteur n'hésite pas à utiliser le terme « supercherie » au folio 6, un mot que nous ne retrouvons pas dans la version manuscrite à propos du père car trahissant trop la pensée de Claude Louis-Combet, qui se refuse, on le sait, aux intrusions de l'écrivain dans son œuvre. Par contre, Louis-Combet conserve la figure d'un père tentateur, l'image que nous repérons dans plusieurs brouillons notamment dans le br 40 à travers les notes de l'auteur comme la dernière note « Rétrospectivement – Le Père tentateur » développée dans la version finale au folio 394 : « Peut être le père ne fut il père que parce qu'il était le tentateur. » Une note jetée sur un petit bout de papier, au folio 102 des « Pensées Détachées », montre que Louis-Combet a prévu un Eugène plus sulfureux, quand ce dernier regrette de n'avoir pas péché avec sa fille comme « st X » qui avait couché avec sa fille. Cette scène est retravaillée dans la version finale où nous repérons le lupanar de Byzance et le désir d'Eugène envers Marina suggéré à travers son désir pour une Ethiopienne de quinze ans le même âge que Marina ; Eugène finira par vaincre ses tentations par la prière :

Par exemple, à un moment quelconque, il s'aperçut qu'il caressait les doigts très effilés et déliés d'une main toute noire – et lorsqu'il s'en rendit compte, il comprit que cette caresse durait fort longtemps et que cette main avait sans doute crû dans toutes ses dimensions et dans toutes ses qualités car elle était maintenant si vaste et si puissante qu'elle remplissait tout l'espace, comme une montagne, et que lui, Eugène, ne la caressait pas seulement du bout des doigts comme il eût fait de la main aimée, mais de tout son corps, lequel sans doute n'était pas assez grand, pas assez fort pour satisfaire à sa vocation d'organe attoucheur si bien que, en fin de compte, Eugène ne savait pas très bien s'il caressait ou s'il était caressé, s'il était en prise sur cette main ou en proie à celle-ci. (p. 113, f. 172). [...]. Quel âge avait-il, Quinze ans ? C'était une Éthiopienne, dans un minable lupanar de Byzance... Eugène s'arrêta un instant et contempla le désert vallonné comme un corps de femme. Ce n'était donc que cela se dit-il. Vraiment, Seigneur, sur quelle tige d'abomination mon âme a-t-elle poussé jusqu'à présent ? Ah ! que je sois tranché de mon passé comme de mon corps de scandale et que je m'établisse enfin dans le lieu d'avant le mal et d'où la vie m'a égaré. – Et il

reprit courageusement la marche, le cœur axé sur l'orient et la bouche remplie de prière. (p. 114, f. 173-174).

Autre thème qui construit le personnage d'Eugène, celui de la mort présente dans le premier jet à travers la note « → la mort du père » dont nous repérons le développement au folio 393 :

La légende est muette sur les circonstances de la mort d'Eugène. Fut-il frappé de quelque fièvre pernicieuse comme il en courait quelquefois d'un bout à l'autre du désert avec la rapidité et la violence d'un ange exterminateur ? Ou bien fut-il victime des rigueurs de son ascèse qui ruinèrent peu à peu, chez lui, toute capacité de résistance physique ? On peut aussi penser, tant de conjectures étant permises, qu'il succomba à la morsure d'un serpent car, dans les rêves de Marinus où chaque nuit, Marina s'éveillait à elle-même, l'image du serpent-tentateur revenait souvent, associée à celle du père comme l'image blasonnée du destin. » (f. 393-394, p. 237).

Le folio 30 du dossier des « Plans » (Annexes III) nous apprend que Louis-Combet avait prévu la mort du père par la piqûre d'un serpent au départ, mais il a choisi d'en nuancer dans la version finale en offrant plus de possibilité et en empruntant l'image du serpent pour donner l'image du père tentateur aux yeux de Marina.

Le discours d'Eugène dans le br 35 est aussi marqué par quelques transformations. Les paroles du père sont retouchées dans la version manuscrite. En effet, « existe » est remplacé par « sous nos pieds » (f. 369) et « qu'il est promis aux pécheurs » se transforme en « et que le pécheur s'y perdra ». La phrase « Nous avons beau dire, nous ne disons rien. Seule la miséricorde de Dieu est plus grande que nos péchés et, sans elle, nous ne sommes que la pourriture du soleil » est insérée au sein de ce passage au folio 369 du ms dans le but d'introduire la référence à Dieu dans un discours adressé à l'higoumène. La dernière phrase du brouillon est elle aussi sujette à de légers changements dans la version définitive. « Voici donc : » est ajouté ; « que tu connais à présent » est supprimé et remplacé par « ce Marinus unique entre tous, n'avait pas dix ans lorsqu'il vit, » (f. 369). Examinons la dernière phrase de l'avant-texte. Après « une fois » le reste de la phrase change dans le ms. L'auteur remplace « le démon que je portais en mon cœur et toute sa vie en a été bouleversée » par « le démon qui était en moi. Je me tenais auprès d'Irène, ma femme, et j'ouvrais la bouche sur un mot que j'allais prononcer lorsque l'enfant poussa un cri terrible et tomba à terre. » (f. 369). L'auteur fournit donc plus de détails sur l'événement qui s'est produit. Irène apparaît dans ce contexte pour donner forme à ce problème, l'enfant a surpris ses parents pendant l'acte sexuel. En effet, la note « revenir au sexe

comme visage » établit une comparaison entre le sexe et le visage qui peut être lue dans la phrase suivante « Un peu plus tard, il me fait comprendre qu'un démon était assis sur ma langue et qu'il l'avait vu. » (f. 370). En outre, la réaction de Marinus est explicitée. L'enfant réagit par un cri et s'écroule par terre.

La figure d'Eugène est donc remaniée entre les brouillons et la version finale. Dans son ouvrage, Louis-Combet dote Eugène d'un caractère puissant contrairement à l'hagiographie de Léon Clugnet qui nous campait un père passif qui ne faisait qu'exaucer le vœu de sa fille en l'emmenant au désert, hagiographie qui avait tout intérêt en effet pour faire de Marina une femme prédestinée à la sainteté, et non une jeune fille adoptant par défaut la vie monacale, quand c'était plutôt l'appel sensuel de la Mer-Mère qui la tenaillait. Il se rapproche plus de la notice de l'ouvrage russe, sa première source, où Eugène joue un rôle crucial dans la destinée de sa fille. Entre le brouillon et le ms, la figure paternelle varie un peu. La figure d'un père autoritaire est atténuée dans la version manuscrite à travers le changement de discours d'Eugène qui emploie l'art de convaincre au lieu d'imposer. En revanche, l'image du père tentateur est gardée dans le texte final assurant aux personnages louis-combétés cette dualité, reflet du dualisme, qui les caractérise ange/démon, saint/pécheur etc. Louis-Combet transforme donc le personnage légendaire en un personnage mythobiographique qui se plie aux règles de ce nouveau genre romanesque que crée *MM* : Eugène sera bien un personnage de roman, ambigu, et non un personnage légendaire, monolithe dans sa sainteté.

2.1.2.3 Elaboration du couple Père/Fille : androgynie ou dualisme ?

Dans le récit du narrateur, l'androgynie est composé à partir des couples Mère/Fils, Père/Fils et Marine/Narrateur. Cette figure réapparaît dans le deuxième récit à travers un autre couple, celui formé par la fille et son père. Marina et Eugène incarnent à plusieurs reprises la figure de l'androgynie, de la complétude par cette union ou communion entre père et fille, homme et femme. Cette figure de l'unité surgit surtout lors du voyage qu'entreprennent le père et fille pour Maria Glykophilousa. Une fois la jeune fille installée au monastère du désert, cette image qui réunit Eugène et Marina se raréfie, et ne restent plus que les effets de dissociation.

La genèse du couple père/ fille s'élabore dans l'avant-texte pour prendre vraiment sens dans le texte. Plusieurs brouillons sont consacrés à des passages qui relatent le voyage de la fille accompagnant son père au monastère, formant un couple indissociable pendant plusieurs jours et

nuits. Quatre brouillons sont consacrés à ce voyage. Le br 27 est réservé à la réflexion de Marina sur sa vie et son avenir au désert. Nous reviendrons sur l'évocation du thème de l'inceste. Ce sont plutôt les brouillons 28, 29 et 30 qui évoquent la figure de la complétude originelle. Le br n°28 se consacre au voyage de Marina avec son père, à son départ vers son ultime destination, le monastère-tombeau, à cette union entre deux personnes qui forment dans les nuits un couple unique et inséparable. Entre ces premiers jets et le ms existent plusieurs modifications. « Le père va devant » (br 28) est transformé en « Le jour, le père va devant et décidera de toute chose, comme le ministre du soleil, la nuit, à côté, autour, proche et partout, dehors et dedans, comme l'ombre elle-même. » (f. 296). L'auteur développe sa phrase et la prolonge avec l'ajout de « et décidera de toute chose, comme le ministre du soleil, la nuit à côté, autour, proche et partout, dehors et dedans, comme l'ombre elle-même », qui met en relief la présence cosmique du père comparé au soleil et à la nuit. Il est omniprésent comme le montrent les indices spatiaux « autour, proche, dehors et dedans ». Après cette phrase, l'avant-texte et le ms prennent une tournure différente. Dans le brouillon, l'auteur retrace les pensées d'Eugène qui invoque Dieu : « Mon Dieu, délivrez-nous de l'ombre du réel qui enchaîne nos sens et [nous] < qui > empêche que la vérité nous saisisse et nous retienne. » Le réel cède la place au rêve qui, lui, porte la vérité des êtres. Des phrases en rapport direct avec le motif de l'androgynie sont retouchées, comme par exemple « elle n'existe pas hors de lui » remplacée par : « – Marina qui est là et qui dort, ramassée sur elle-même, près de lui, contre lui, si proche de chaleur et d'épaisseur, qu'elle est plutôt en lui que hors de lui, tassée dans le sommeil végétal des êtres sans projet, [...]. » (f. 299). En effet, la phrase ne change pas de sens, mais est marquée par des développements si amples, une phrase si somptueuse, qu'elle retient la poésie et la puissance de la nostalgie de l'union androgynique. Le style se caractérise par le choix d'un vocabulaire poétique qui se distingue de l'avant-texte plus sobre. Le second état du passage offre un style sensuel, sensoriel presque, insistant sur les sensations des personnages. La figure de l'androgynie est mise en valeur à travers la communion entre père et fille « près de lui, contre lui » et « est plutôt en lui que hors de lui ». L'expression « en lui » est introduite pour appuyer une autre « hors de lui ». L'auteur précise que Marina est « en lui » pour construire cette image de l'unité de l'homme et de la femme. Ailleurs, le deuxième paragraphe de l'avant-texte présente une suite différente dans la version définitive. En effet, l'auteur insiste sur l'absence de communication : « Il n'y aura guère de paroles échangées. » (f. 296, p. 184). L'incommunicabilité se dessine à travers les rêves de Marina et

d'Eugène, et vient, semble-t-il, introduire un premier élément dissonant à l'intérieur de ce rêve d'union, rêve qui finalement est renvoyé à l'inconscient individuel, qui ne saurait être un espace de partage :

Chacun se tient en un rêve qui ne peut être communiqué. Et peut être le rapport des présences et le sens de la destinée seraient-ils entièrement modifiés si le rêve pouvait s'ouvrir au rêve et l'accueillir en soi comme son propre rêve, plus lumineux, plus évident que lui-même – comme si le rêve de l'autre détenait et dévoilait précisément la vérité qui ne cesse d'échapper au rêve de soi-même en soi-même [...]. (f. 296-297, p. 184).

Malgré l'absence de communication qui empêche que l'un ne s'ouvre à l'autre, le rêve révèle que père et fille se complètent et constituent l'androgynie sur lequel rêve le narrateur : « Alors Marina saurait qui elle est et Eugène qui il est, seul n'existant en soi, chacun n'existant qu'en l'autre, l'autre et soi-même ne faisant qu'un. » (f. 289) Claude Louis-Combet copie un extrait de Robert Musil dans un folio des « Sources », où le rêve apparaît comme le seul lieu authentique : « ... Bien que nous ne sachions même pas si là où nous voulons aller, il y a un sol où les hommes puissent se tenir debout autrement qu'en rêve. » Cette thématique du rêve est importante dans le roman, qu'elle signale un état de veille ou d'éveil, elle dit toujours le lien du personnage avec sa propre intériorité, sa profondeur. Le thème du rêve réapparaît dans le br 29, qui continue le brouillon précédent. Il est situé à un folio d'écart dans le ms. Ce brouillon est composé d'un seul paragraphe, le reste est constitué de notes et de réflexions qui sont autant d'effets d'annonce du texte à venir. La première phrase (jetée sur ses prémisses dans ce brouillon) est repérée au folio 297 : « L'un rêvant l'autre et chacun participant à cet enfantement d'images, comme à d'autres moments on échange des idées, Eugène et Marina trouveraient en eux-mêmes assez d'obscurité pour se rencontrer enfin. » Nous retrouvons aussi la deuxième phrase de l'avant-texte au folio 298. Ces deux phrases sont identiques à l'exception du changement de temps du verbe « envelopper » qui passe du présent au conditionnel. Entre les deux phrases de l'avant-texte sont insérées d'autres évocations sur le rêve dans la version définitive : Claude Louis-Combet ayant voulu manifestement approfondir cette thématique dans le texte définitif. C'était pour lui une façon d'arrimer ses personnages à leurs propres fantasmes, à leur inconscient. La troisième partie de l'avant-texte est composée de phrases reliées par une flèche au passage entre crochets. L'auteur note que les « 2 rêves ne se rejoignent pas et chacun rêve en soi pour soi », contrairement à la version manuscrite. Dans ce dernier, comme nous l'avons déjà mentionné, les

deux rêves se reflètent l'un dans l'autre et chacun se voit dans le songe de l'autre mais ces deux rêves ne se rejoignent pas dans le sens où ils ne sont pas communicables l'un à l'autre : « Et peut être le rapport des présences et le sens de la destinée seraient-ils entièrement modifiés si le rêve pouvait s'ouvrir au rêve et l'accueillir en soi [...] » (f. 296). « Chacun est enfermé, solitaire, dans son incommunicable désir » trouve son propre écho dans : « Ainsi l'illusoire communication des consciences serait abolie, au sein d'un sommeil dont il serait inconcevable de se réveiller, au profit d'une authentique participation des inconscients. » (f. 297-298). « Chacun dort à côté de l'autre ... » est remanié dans la version manuscrite pour se transformer en une phrase plus rythmée, dans un mouvement binaire qui concrétise, matérialise le deux (au moment où il rêve le Un) : « Chacun dormant, chacun rêvant, pelotonné dans la fraîche étoffe de la nuit, poursuit l'aventure de son désir. » (f. 299). Nous retrouvons le mot « chaleur » qui est la réplique de la « chaleur du corps » dans le brouillon. La thématique du rêve se développe encore dans le br 30. L'auteur remanie son folio, dans son ms, en sorte que « chacun [continue] < poursuit > son rêve désert se rêvant dans les rêves de Marina et d'Eugène » soit remplacé par « le père et la fille forment peu à peu une seule masse désirante et rêvant, animée d'un même souffle sous le même manteau, dans une intime communion d'odeurs et de sueurs. » (f. 299-300). Le rêve est toujours présent mais, dans le ms, Louis-Combet modifie la phrase en sorte qu'elle mette en valeur l'image de perfection à travers le couple père/fille qui se transforme en une seule personne intimement unie par le souffle et la sueur. C'est donc la fusion du père et de la fille qui est mise en relief, ce qui développe la note d'appel du brouillon « → vers rêve d'androgynie (?) ». La phrase interrogative devient affirmative. L'androgynie semble être réalisé dans la version manuscrite : « Qui serait Dieu, lisant toutes choses humaines du haut de sa toute-science, ne pourrait plus distinguer le masculin du féminin. » (f. 300-301).

Claude Louis-Combet a choisi la vie onirique pour évoquer l'androgynie. Une autre forme de pensée est déployée pour décrire ce mythe, à savoir l'inceste, que nous retrouvons dans les br 27 et 28. Le thème de l'inceste apparaît dans le br 27, dans la dernière partie de la dernière phrase « je devienne l'épouse du père et accède à la sainteté ». Comme nous l'avons déjà vu, le ms évoque le père tentateur sans qu'il s'agisse jamais d'épouser le père : « Et, dans les fantasmagories juvéniles de Marina – et même plus tard lorsqu'Eugène se tint debout devant elle qui invoquait, toute nue, l'amour du soleil et, plus tard encore, lorsqu'il l'entraîna, à sa suite,

dans le Désert – à l’image du serpent et continua d’incarner l’esprit de tentation ». (f. 397-398, p. 239).

Marina perçoit l’inceste comme un lien d’amour puissant :

Et elle se disait (et Marinus avait beau prier) que l’inceste était le seul amour authentique et le seul lien qui établît l’être dans la proximité, vraiment radicale, [ill.] < du > mystère de la divine création. Et elle revivait les rêves qui avaient peuplé les trois nuits passées avec son passé, lors du voyage qui les avait amenés, à travers le Désert, jusqu’à Maria Glykophilousa – les mêmes rêves enrichis par le temps, par l’expérience, par le renoncement au désir. Et Marinus priait et Marina rêvait et, dans son rêve, se jouaient, à travers l’image protéiforme du père, inextricablement, la tentation de la chair et la tentation du salut – comme si la même image véhiculait deux significations diamétralement opposées, aussi nécessaires l’une que l’autre, aussi nocives et, toutes deux, niant la femme, son existence personnelle et sa volonté propre. (f. 398-399, p. 239-240).

L’inceste se conjugue plus nettement avec la sainteté dans la version définitive. L’auteur a modifié son idée « épouser le père et accéder à la sainteté », il ne garde que « accéder à la sainteté » chez Marina. La sainteté, dans la version manuscrite, est perçue comme négation de l’être et de la volonté et personnalité, à la différence du brouillon qui semble suggérer un certain enthousiasme dans la sainteté à travers le verbe « accéder ». « Sa sainteté commencerait avec l’inépaisseur, le non-vouloir, l’inexistence. » (f. 292, p. 182).

Dans le br 29, Louis-Combet évoque la virginité et la nudité de la jeune fille dans une note entre crochets. En effet, la virginité de Marina n’est pas exploitée dans la version finale, quoique la nudité soit mentionnée aux folios 298-299 : « Ainsi Eugène ne perçoit pas ce qui pourrait être, à un degré plus élevé d’évidence onirique, la nudité de sa fille. » Le désir incestueux est suggéré au folio 299 :

Des parfums en émanent, capiteux, mûris dans les rouges les plus sombres dont la mémoire puisse se souvenir : odeurs associées à des réminiscences aiguës comme à des miracles sensuels – comme si, d’avoir connu en la nuit de sa jeunesse, les femmes de Byzance, une attente charnelle se tenait éveillée en lui, dont Marina, (encore que celle-ci n’apparaisse point manifestement dans son rêve) serait l’accent dernier, le plus pur, le plus inaccessible et, par là même, le plus désirable – Marina qui est là et qui dort, ramassée sur elle-même, près de lui, contre lui, si proche de chaleur et d’épaisseur qu’elle est plutôt en lui qu’hors de lui, tassée dans le sommeil végétal des êtres sans

projet, et rêvant des éblouissements du soleil et les colonnes du feu qui guidèrent, jadis, le peuple élu à travers la désolation de Gaza et de Sinäï. (f. 299, p. 185-186).

Ici, c'est le père qui rêve d'inceste, et non le contraire. Dans l'œuvre de Louis-Combet, le thème de l'inceste est incontournable et plusieurs récits comme *Blesse, ronce noire*, *Do, l'enfant-pot* le traversent. L'interdit est perçu par l'écrivain comme un moyen de l'accomplissement de l'être¹¹³, en même temps qu'une nécessité de l'écriture, qui doit briser les tabous, un moyen d'accéder à l'androgynat originel. L'auteur note, au folio 74 des « Pensées détachées » (Annexes III), une idée sur l'inceste perçu comme « une manière de sentir et de penser manière d'être style d'existence ». L'inceste est un des ressorts favoris de l'écriture louis-combétienne, elle fait partie du vécu même de l'auteur qui rêve de posséder sa mère dans la chair : « L'érotisation incestueuse du passé tout entier déclenchait de puissantes inhibitions. Il ne fallait pas parler de ça. Et pourtant c'était là le seul objet d'écriture. L'écriture n'existait, elle ne s'inventait, de page en page, que pour parler de ça. »¹¹⁴ L'inceste est d'abord l'inceste avec la mère, cette figure qui ne cesse de hanter l'homme et le narrateur de ses ouvrages. La mère est le principal et ultime amour :

Les rencontres qui avaient eu lieu dans la réalité vécue et qui étaient reprises dans la fiction, et même la rencontre de l'amante, dans sa vérité crue comme dans sa transposition romanesque, toutes, elles se comprenaient à partir de la figure première, maternelle, sensuelle, séductrice, captivante et frustrante, exaltante et épuisante, inspiratrice et destructrice, bienheureusement funeste.¹¹⁵

¹¹³ « Qu'en est-il du « soleil de l'inceste » évoqué par Claude Louis-Combet ? Lorsque le frère et la sœur, dans cette rêverie portant sur le poète Georges Trakl et sa sœur Gretl, s'unissent charnellement, c'est « la joie de l'être qui abonde en son être, qui se rejoint, se redouble et s'unifie. » Gretl en arrive « à se défaire d'elle-même, à s'absenter de son âme, à se perdre, à disparaître en lui », ce qui rejoint l'un des grands thèmes de la mystique rhéno-flamande : la fusion avec le divin, l'anéantissement en la déité qu'ont admirablement évoqué des béguines comme Hadewijch d'Anvers, Béatrice de Nazareth ou Marguerite Porète, puis Ruysbroeck dans ses *Noces spirituelles*. Dès lors l'inceste entre frère et sœur peut être considéré comme la tentative désespérée de recreation de l'être androgyne. Il en est de même pour *Do, l'enfant-pot* suçant le sein de sa mère, laquelle, dans le même temps, suce « le phalle enfantin », si bien qu'il semblait que le cercle s'était noué, que les enfants disjoints d'une même chair s'étaient réunis et que l'être tout entier se reconstituait dans ce commerce de pure jouissance.

La fusion des corps dans l'acte incestueux est celle qui approche le plus la réalisation androgynique, l'autre, celle qui réunit deux êtres issus d'un sang différent, est purement illusoire car, « quand bien même nous serait donnée profusément la plus adorable chair dont nous ayons jamais rêvé [...], demeure, infiniment ouverte, cette inconcevable distance, qui, certes donne raison à l'amour mais qui, dans le même temps, le ruine jusque dans ses principes. » (cf. Patrick Krémer, « Le mythe de l'androgynisme dans l'œuvre de Claude Louis-Combet », *op. cit.*, p. 31-32).

¹¹⁴ *Le Recours au mythe*, *op. cit.*, p. 72.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 73.

L'inceste entre père et fille est une variante de l'inceste mère/fils. Dans ses moments de réflexion sur son roman que nous révèlent les folios du dossier des « Pensées détachées », l'auteur établit un lien étroit entre l'inceste et le mythe de l'androgynie en inscrivant « Aborder le thème de l'inceste par le biais du mythe cosmogonique » (folio 67 des « Pensées détachées », Annexes III).

L'androgynie surgit comme thème obsédant et constitutif du roman dans le deuxième récit d'abord à travers le couple Marina/Eugène et plus tard à travers la dualité Marinus/Marina. Sur le couple père/fille, nous n'avons que quelques folios consacrés au voyage de la jeune fille avec son père à destination de Maria Glykophilousa. Le rêve joue un rôle important dans la connaissance de l'autre comme nous l'avons dit. Il est privilégié, l'auteur le considère comme un moyen efficace capable de refléter l'état d'androgynie. C'est en dormant et en rêvant que le couple père/fille semble atteindre l'être uni. L'inceste, un thème déjà présent dans le premier récit à travers le désir de la mère, réapparaît dans le récit hagiographique comme un moyen d'accéder à la complétude. Entre le premier état du texte et la version finale, l'auteur remanie les deux thèmes. Les phrases en rapport avec l'androgynie sont retouchées, la figure de la perfection est bien étoffée dans le ms à travers des ajouts et des suppressions intéressantes. Le désir du père envers sa fille est accentué à travers des phrases poétiques où la sensualité règne. Marina elle aussi fait l'éloge de l'inceste à travers des réflexions absentes dans le brouillon. Comme nous l'avons déjà vu, le ms apporte toujours, par rapport au premier état, une amélioration tant sur le plan formel (qualité lyrique, c'est-à-dire musicale et poétique, de la phrase) que sur le plan des idées et la manière de les filer.

Nous avons examiné les folios de l'avant-texte consacrés au récit de la sainte en les confrontant à leurs états dans la version finale de *MM*. L'avant-texte est toujours complété dans la version manuscrite qui remanie les passages en effectuant des modifications cruciales permettant au lecteur de mieux appréhender l'ampleur de certains thèmes de la mythobiographie comme celui de la sensualité primitive, celui de l'androgynie, celui de l'inceste. Le thème de la féminité de Marina est retravaillé dans le ms afin de mettre en relief la souffrance de la jeune femme dans son corps martyrisé par l'ascèse. Cette féminité bafouée crée une scission existentielle qui remet en question l'existence même de la jeune fille. Le ms insiste sur l'idée de la non-existence et la relation entre sainteté et nullité pour renouer avec une thématique que nous avons déjà rencontrée dans le premier récit, à savoir la quête d'identité qui aboutit au Rien.

Ailleurs, la genèse du personnage d'Eugène révèle le travail de remaniement que l'auteur a entrepris dans son ms. Louis-Combet soigne l'image du père en nuancéant celle de l'avant-texte qui faisait d'Eugène un homme autoritaire. Il nous présente, dans la version définitive, un père plus compréhensif qui laisse à sa fille le choix de son avenir. En revanche, l'image du père tentateur est renforcée dans le ms pour rejoindre la thématique des figures doubles et ambiguës comme le narrateur homme/femme en même temps et Marina femme/homme. Par ailleurs, la figure de l'androgyné ressurgit à travers un nouveau couple père/fille qui forme dans la nuit un être unique et parfait. Louis-Combet dessine, dans son ms, les contours de l'androgyné formé par le père et sa fille afin de nous présenter une image onirique, improbable, d'un couple réuni dans et par le désert, dans et par le sacrifice, dans et par la souffrance.

La genèse du « Roman remanié » a montré les remaniements auxquels s'est livré Claude Louis-Combet, tant dans le premier récit, celui du narrateur, qui se caractérise par la récurrence de thèmes fondamentaux comme la quête de l'androgyné à travers les couples Mère/Fils, Narrateur/Marina et Narrateur/Abbé, que dans le second récit. Les remaniements façonnent l'image d'un auteur en quête de perfection thématique mais aussi stylistique choisissant soigneusement un vocabulaire élégant et raffiné. Le ms nous familiarise avec l'auteur qu'est Louis-Combet, avec ses conceptions et ses choix guidés par ses propres fantasmes, son attention portée aux thèmes les plus enfouis dans son inconscient, et que l'écriture a pour objet et fonction de faire affleurer à la conscience. La deuxième partie de l'analyse est consacrée au récit hagiographique où nous assistons à la construction du personnage de la sainte torturée par son sacrifice. La figure de la sainte présente des différences entre l'avant-texte et la version définitive qui laissent transparaître le travail de genèse que l'auteur a poursuivi soigneusement. En effet, la version manuscrite se révèle toujours plus copieuse que le premier jet, par la finesse des ajouts et l'ampleur des développements qui donnent au récit son sens. Nous avons examiné en outre les remaniements qui sont intervenus sur la figure paternelle, qui permettent d'élaborer une nouvelle forme de dualité. Le motif de l'androgyné réapparaît dans le couple que forment Marina et Eugène qui pour trois jours qui séparent la vie de la mort (encore une référence biblique), de la Mer au Désert, forment un Tout, que la vie monacale, la vie en société, la vie loin de la nature va d'emblée dissocier. Cette figure est abordée à partir de la thématique du rêve et de l'inceste, qui ne manque pas de se développer dans le premier récit. Les mêmes thèmes circulent donc d'un récit à l'autre, assurant ce jeu de miroir qui est la caractéristique du roman. Par contre, le dossier

de brouillons (71 folios) s'avère être lacunaire par rapport au ms composé de 694 folios. Nous n'avons pas pu mener l'analyse vers une étude exhaustive où nous pouvons observer toutes les instances de la recreation. Le dossier de brouillons contient des bribes de texte qui ne sont complétées que dans la version finale et par manque de documents, nous n'avons pas pu accéder aux arcanes de la genèse du roman. Manquent les textes sur la mort d'Irène, sur les Bithyniennes, sur les higoumènes, etc. Le dossier de brouillons est incomplet mais nous a quand même permis de saisir l'acte de création louis-combétienne : un texte qui se déploie souvent à partir d'appels, de notes, d'idées jetées en bribes, ce qui installe d'emblée l'écriture louis-combétienne du côté d'un jaillissement lent, en deux étapes. L'idée et l'image jaillissent, mais seul le texte les fera mûrir. Un jaillissement, parfois embryonnaire, dans les brouillons. Puis une élaboration sûre et irrépressible de l'image ou de la figure lors de la seconde campagne d'écriture.

2.2 LE ROMAN ABANDONNÉ

La deuxième partie, « Le roman abandonné », propose d'étudier les brouillons abandonnés de *MM*, ceux que Claude Louis-Combet n'a pas choisi de remanier en vue d'une réécriture et d'une insertion dans tel ou tel chapitre. Dans le dossier des marginalia, nous avons repéré des folios rejetés par Louis-Combet. Ils ne sont pas nombreux mais témoignent de choix esthétiques, stratégiques et thématiques intéressants. Nous distinguons deux sortes d'ébauches dans cette partie de l'analyse, les brouillons ébauchés qui ont prêté à une réécriture copieuse et les ébauches abandonnées définitivement. Selon Jean Bellemin-Noël, l'ébauche est « partie ou totalité d'un brouillon en tant qu'un état suivant vient la transformer, l'annuler ou la compléter ; mais l'ébauche au contraire de l'esquisse, ne peut être traitée comme une œuvre achevée. »¹¹⁶ Les ébauches réécrites sont ces brouillons rejetés qui présentent des ressemblances avec certains passages du ms où nous retrouvons presque les mêmes thèmes de la mythobiographie mais qu'il n'est pas possible d'identifier précisément dans le ms. Les folios abandonnés constituent « l'autre roman » où nous lisons des passages complètement étrangers à la trame de *MM*.

2.2.1 Les ébauches réécrites¹¹⁷

Nous nous proposons d'abord d'examiner les passages ébauchés par Louis-Combet et qui ont prêté à une réécriture dans la version définitive. Dans cette première sous-partie, nous essayerons d'étudier cette genèse hésitante où l'auteur inscrit des idées qui nourriront son roman mais qui ne constituent pas encore des passages propres à être conservés. En parcourant le dossier des ébauches nous constatons que les folios abandonnés présentent quelques similitudes avec le ms. Nous essayerons donc de détecter les ressemblances entre les deux versions et de déduire les raisons qui ont poussé l'auteur à réécrire tel ou tel passage. Nous suivrons, dans notre analyse, le modèle du roman remanié en analysant chaque récit à part. Nous nous intéresserons d'abord aux folios qui concernent le narrateur, le couple Narrateur/Marine comme le trio

¹¹⁶ *Le Texte et l'avant-texte, op. cit.*, p. 14.

¹¹⁷ Pour la numérotation des ébauches réécrites, voir le dossier « ébauches réécrites » dans Annexes I.

Marine/Salomé/Narrateur. Nous nous attarderons ensuite sur les folios qui structurent la mythobiographie à travers le rapport Narrateur/Marina. Dans les folios consacrés au deuxième récit, nous nous consacrerons au récit légendaire en observant de près ces folios où se dessinent les traits, parfois abandonnés, de Marina, des Bithyniennes, d'Eugène, et de l'higoumène Théophane.

2.2.1.1 Ebauches du premier récit

Nous suivrons le modèle que nous venons d'éprouver pour l'étude du « roman remanié » en séparant l'analyse des deux trames narratives, du récit en alternance.

2.2.1.1.1 Le Narrateur : « Expérience de la confusion »

En étudiant les ébauches qui concernent le personnage du narrateur, nous parcourons des passages qui nous rappellent le texte définitif à travers un seul mot, une phrase ou parfois une thématique reformulée autrement dans la version manuscrite. Ce sont bien des brouillons qui ont été composés lors de la première campagne d'écriture, mais dont Claude Louis-Combet n'a pas retenu grand-chose au moment de reprendre le fil de l'écriture lors de la deuxième campagne d'écriture. Nous débuterons par l'ébauche n°34, où nous retrouvons le thème de la mère que nous avons déjà traité dans la première partie de notre travail. L'auteur insiste sur l'influence maternelle, si capitale dans son œuvre. Il rêve toujours de regagner cet état de fusion avec la mère, ce paradis perdu dont la mythobiographie relate la quête. Nous repérons, dans la version manuscrite (f. 688-689) (p. 386-387), un passage qui se rapproche de l'éb. 34 :

Comme un enfant dont les bonnes intentions sont continuellement bafouées par la réalité, je suis resté longtemps sans comprendre ce qui se jouait dans l'échec de ma vie. Le chaos se fit lumière – sans cesser, pour autant, d'être le chaos – que lorsque je reconnus que toute cette histoire (mon histoire, ma prétendue biographie) n'avait pu se dérouler, en son essentielle immobilité, que dans les limites de la sphère maternelle dont [je ne m] < jamais > je ne m'étais évadé.

« Que je ne m'étais jamais évadé de la sphère – charnelle et spirituelle – de la mère » se transforme en « les limites de la sphère maternelle dont jamais je ne m'étais évadé ». Donc l'auteur garde « sphère maternelle », « jamais » et « ne m'étais évadé » pour souligner l'emprise maternelle prégnante dans la vie du narrateur. Il supprime « charnelle et spirituelle » dans le ms, et préfère maintenir exclusivement la présence charnelle et physique de la mère. La spiritualité est exclue de cette relation de pure sensualité et de fusion. Le narrateur fantasme sur la mère en

tant que femme et sur le sexe de la mère qu'il essaye de s'approprier tout au long de son récit. Comme nous l'avons déjà vu dans la partie précédente, la mère est tant désirée et rêvée, elle est la femme idéale, la première femme Eve et Gaïa ; et le narrateur aspire dans sa quête vers l'unité originelle d'avant la naissance où il était uni avec sa mère. Ailleurs, l'élément du brouillard ressurgira dans le texte final. Le brouillard est lié à la mère au folio 428-429 (p. 255) :

Et je me trouvais épris de la présence des eaux, de leur bienheureuse coulée, de leur essence pacifiante, selon le même amour qui me liait à moi-même à travers l'image de Salomé – comme si (et c'était bien ainsi) un trop-plein de féminité, excessivement retenu et comprimé, jaillissait hors de moi, existait devant moi, sous sa main, sous mon visage et mon regard, et se réalisait (en une durée qui défiait les spasmes conventionnels de l'histoire) dans une matérialité indiscutable que je pouvais appeler fleuve et rivière mais également pluie et brouillard, fontaines et ruisseaux, égouts et déversoirs – comme si (et s'était bien ainsi, en vérité) tout ce qui fluait en moi, depuis que ma mère et la mère de toutes les mères m'avaient associé à leur flux, s'exprimait concrètement avec, pour seule et unique passion, l'éternelle recherche du confluent.

La parenthèse de l'avant-texte qui relie brouillard et naissance est reprise dans le ms en développant le rapport entre brouillard et mère, rapport qui déclenche une rêverie sur la fluence et la confluence. Le brouillard est considéré comme un élément intérieur qui se rapproche de la féminité du narrateur, de cette part fluide qu'il recherche pour accéder au confluent¹¹⁸. Ce folio a été abandonné pour être réécrit par un auteur avide de perfection à l'image de son narrateur qui aspire toujours au Un. La version finale garde la même thématique, ce sont les mots et les phrases qui sont affectés par les changements. Le ms est par conséquent le lieu du développement et de la subtilité de la langue.

La muliérisation du narrateur qu'évoque l'éb. n°4 est appelée à devenir un thème structurant dans le ms. Ce thème apparaît dans plusieurs brouillons identifiés comme dans le dossier des « Pensées Détachées » (Annexes III) notamment le folio 64 où Louis-Combet note « bipolarisation du narrateur identification à la femme nocturne ». Le narrateur cherche son complément sexuel en se féminisant lui-même pour accéder à l'unité homme-femme afin de retrouver l'androgynie originel. Nous identifions presque tous les éléments de ce brouillon dans certains folios du ms comme le folio 83. Le verbe « m'ouvrais » et le terme « puits » sont repérés

¹¹⁸ On sait comme Claude Louis-Combet a été viscéralement marqué par la confluence du Rhône et de la Saône à Lyon. La confluence est un des thèmes structurant de son imaginaire, qui dit le mélange des eaux, masculines et féminines (Rhône et Saône) donc le mélange de Yin et Yang.

dans une même phrase au folio 84 (p. 57) : « Je m'ouvrais. Je me forais un puits. Je m'invaginai. » « Creusais » se trouve aussi au folio 83 (p. 56-57) : « Que signifie, par exemple, cette expression dont je dois absolument me servir pour rendre compte de ce qui se passait alors en moi : j'étais ouvert ? Ou celle-ci : mon corps se creusait ? » Louis-Combet choisit donc la forme interrogative pour poser la question de la féminité qui le tourmente. L'auteur n'hésite pas, dans sa version finale, à accentuer cette féminité sexuelle (qu'il évoque seulement dans son ébauche) en lui donnant une forme, voire une posture qui exprime la féminité fluente du narrateur : « Couché sur le dos, les jambes repliées et écartées comme une femme en attente d'amour ou d'enfantement, dans une cellule strictement monacale, face à une [cellule] < fenêtre > ouverte sur la compagne blanche et noire du plus haut gel [...]. » (f. 83-84). En effet, le narrateur choisit même de définir cette ouverture ou « ce creusement de chair » : « Dans la chair. Dans le système des muscles et des nerfs. Dans l'obscurité des tissus gorgés de sang et d'humeurs. Dans l'écart des membres et dans leur rythme. Dans le tréfonds du ventre. Dans la rutilance des viscères et des glandes » (f. 83, p. 57). L'œuvre de Louis-Combet se caractérise par un langage de chair comme le signale parfaitement Madame Durrande dans son ouvrage *Claude Louis-Combet, l'œuvre de chair*, et comme le répète Louis-Combet dans son essai *Le Recours au mythe*. L'ébauche pourtant n'employait pas les termes qui associent la muliérisation à l'incarnation du narrateur. D'autres ébauches nous font rencontrer une autre thématique louis-combétienne, à savoir la vacance ou l'absence. L'expression « la vacante intériorité » n'est pas reprise dans la version finale mais elle est exprimée à travers l'absence que suggère le narrateur dans sa quête de l'impossible unité, qu'il explicite au folio 86 de la version définitive. Nous retrouvons donc les éléments de l'ébauche répartis voire parsemés dans des phrases du ms. L'auteur a donc choisi d'abandonner les phrases et de ne retenir que les idées, se livrant à une complète réécriture et recomposition du passage. Le passage a été étoffé dans la version manuscrite où l'auteur commence son paragraphe par une succession de phrases sur le thème de la nuit et son importance dans l'épanouissement du narrateur. Le mariage avec la nuit semble capable de lui restituer son unité. Ensuite, après le passage sur l'ouverture et le creusement situé au folio 84, le narrateur poursuit sur le thème de la nuit et aborde les lèvres maternelles comparées aux lèvres bleues de l'iris (folio 84). Le narrateur finit par avouer qu'il représente l'universel désir de féminité, faisant de son corps le lieu de la fusion de la terre et de la nuit. Il goûte un moment de parfaite unité grâce à la nature et à la nuit, un moment qu'il essaie

d'épouser, sans pouvoir le cultiver comme il le signale lui-même « je ne suis guère plus que le pèlerin d'un impossible sanctuaire [...] » (f. 86, p. 58). Le thème de la nuit est filé dans l'éb. n°3 qui nous confronte à l'inachèvement de la composition, suspendue pour toujours dans son accomplissement. Cette ébauche se caractérise par la présence de quelques dessins, un visage double, un corps et un anus qui renvoient probablement au dédoublement du narrateur comme à sa relation avec l'Abbé. Le visage double serait probablement celui du narrateur qui aspire toujours à la complétude homme-femme. L'androgynie prenant alors momentanément par le dessin et non par l'écrit, l'aspect de Janus. Un autre dessin représente un anus qui renvoie certainement à l'idée d'épouser l'Abbé. En effet, Louis-Combet note, au folio 44 des « Pensées Détachées » (Annexes III), « offrande de la bouche, de l'Anus » en parlant de la relation entre narrateur et Abbé. Il semble ici, sur ce folio qui mêle l'art de la plume à l'art du pinceau, que l'activité du dessin soit venue interrompre le mouvement de l'écriture, mouvement insatiable et fluide. Le flux est rompu par d'autres traits qui, dans leur verticalité, sont venus interrompre la linéarité de la phrase, phrase qui laisse la place à une autre expression, un autre mode de représentation, comme si, à de rares moments, les fantasmes qui refluent ou affluent de l'inconscient de leur auteur ne trouvaient plus de mots pour être dits et qu'alors, le dessin, l'ébauche d'un dessin, suppléaient à cette vacance, la main ne pouvant rester inerte. L'ébauche évoque les démarches du jour qui permettent au narrateur « un détachement allègre et limpide » qui ne se produit « qu'une fois pour toutes » et qui lui permet l'accès à « l'expansion de l'espace et du temps ». Ensuite, l'auteur revient au thème de la nuit à travers l'expression « la blancheur de mes insomnies », repérée dans le ms final :

Quoi qu'il en fût, comme j'accueillais, dans l'extase de l'insomnie, la toute-nuit de blancheur et d'obscurité, comme je ramais au sein de l'ombre et œuvrais à creuser mon corps à la puissance des ténèbres, j'étais en cette solitude, moins éloigné de l'Abbé que, près de lui, le jour, à gloser, pour son oreille pastorale, sur le sens du rituel de l'Avent ou de la Nativité. (f. 79, p. 54).

A la blancheur de la page laissée vide de l'ébauche s'associe l'obscurité dans le ms où le corps est livré à la ténèbre qui plonge l'être dans un monde onirique et fantasmagique où il est capable de se livrer à la chair. Ce thème nourrit aussi le folio 79 où le narrateur évoque sa relation avec l'Abbé et insiste sur la différence entre lui et l'autorité religieuse. Pour l'Abbé, la nuit est consacrée en partie à la prière et la méditation alors que pour le novice la nuit revêt une tout autre signification. Ailleurs l'auteur emprunte le vocabulaire des mystiques pour décrire la nuit :

« extase de l'insomnie » (f. 80, p. 54). Par contre, cette nuit est aussi l'espace du déploiement de la chair et de la nudité : « [...] et comme ma chair avait choisi la nuit, comme la nuit avait choisi ma chair, je me tenais parfaitement nu. » (f. 80, p. 55) Précisons encore que la nuit est un moyen de s'évader, d'atteindre la liberté, comme le montre la métaphore « je ramais » (f. 81, p.55). La fusion organique que signale l'ébauche est développée et reprise dans le verbe « enténébrer » dans le ms. Le narrateur devient lui-même ténèbre : « Couché sur le dos, je prenais le large de l'humaine et quotidienne condition, brassant et tirant et drainant jusqu'à moi, pour mieux me mêler à elle et m'y enfoncer et m'y perdre, la matière universelle de la nuit. Je m'enténébrais charnellement dans la grande ténèbre. » (f. 81) Louis-Combet a repris ce passage pour le réécrire finalement (n'en retenant qu'une image ou un mot), en insistant sur le rôle de la nuit dans le destin du narrateur, cette présence à la nuit sur laquelle Claude Louis-Combet s'est plus d'une fois ouvert lui-même¹¹⁹, et qui pourrait le rapprocher d'un Baudelaire¹²⁰ ou d'un Novalis¹²¹.

¹¹⁹ La nuit joue un rôle fondamental dans l'œuvre de Claude Louis-Combet. L'auteur s'est maintes fois prononcé sur son goût pour la nuit et ses bienfaits. La nuit apparaît souvent comme un élément positif dans le parcours du narrateur. Dans son essai critique *Le Recours au mythe*, l'auteur a consacré un chapitre, le dernier, sur la signification de la nuit et ses symboliques. La nuit est peuplée de présences et porteuse de bonheur pour l'être torturé qu'est souvent le narrateur : « Alors dès que la présence était donnée, la nuit était, en soi-même, un bienfait : une douce annihilation des distances et des différences, la plénitude rejointe de l'espace et du temps, une profondeur sans fin de substantielle tendresse, la quasi-immobilité d'un bercement qui n'a pas de terme. Il résultait de là une assurance totale de l'existence en elle-même. La nuit, englobant comme une seule et même réalité la présence et l'enfant, devenait le principe et l'expression du bonheur, sa matière et sa forme. » (p. 372). La nuit est chérie parce qu'elle est maternelle : « Au regard de l'enfant que l'obscurité emplissait, tout pouvait naître de la nuit, car elle était le réservoir infini de la naissance. » (p. 372). « La nuit recréait – ou tendait à recréer-le milieu sans partage, celui d'avant le commencement. » (p. 373). Ailleurs la nuit apparaît comme étant une partie du narrateur ou de l'auteur : « Désormais, le garçon ne cesserait de porter sa part nocturne comme une composante de son être. » (p. 377). « [...] Comme Adam avait porté la femme en lui. Comme Eve avait porté en elle-même le serpent. Comme le serpent avait, dans ses replis, porté l'arbre et son fruit. Et comme l'arbre, entre son faite et ses racines, avait porté tout l'édifice du savoir dans lequel Dieu même se tenait. Sur le même modèle d'emboîtement d'abîmes, l'âme portait son ombre – dont elle était à peine issue. » (p. 378). L'auteur va même jusqu'à qualifier ses créations comme œuvre de nuit : « Le même fond d'expérience intérieure, véritable socle géologique de l'archaïque enfance et de ses aménagements juvéniles, et la même sensibilité esthétique soumise au tout-puissant désir de plier l'ordre du verbe à l'ordre de l'être, qui ont naguère invité à interpréter cette œuvre comme " œuvre de chair " peuvent tout aussi bien la proposer comme " œuvre de nuit " ». (p. 378-379) (cf. *Le Recours au mythe, op. cit.*). Dans son article « L'expérience de la nuit dans l'œuvre de Claude Louis-Combet », Françoise Ascal, aborde le lien entre l'écriture et la nuit : « D'où provient l'écriture de Claude Louis-Combet si ce n'est de la nuit la plus innommable ? N'est-elle pas arrachement aux muqueuses les plus secrètes du corps ? *Le Don de Langue, Ouverture du cri, Du sens de l'Absence* et tant d'autres textes nous disent ce " chemin d'entrailles " emprunté, subi par chaque mot naissant. » (p. 14). L'écriture émane de la rupture, de la nuit ou des nuits premières de l'écrivain, de l'enfant : « Ecriture de ce qui a été expulsé de la nuit première – celle de l'indétermination, de l'avant-conception – expulsé de la nuit seconde – celle du ventre maternel et de sa caverne chaude – pour être finalement jeté dans une autre nuit, plus vaste et plus égarante – celle de la vie sans Dieu, habitée de ténèbres et de puits sans fond tels les sexes féminins qui attirent illusoirement. » (p. 16). (Françoise Ascal, « L'expérience de la nuit dans l'œuvre de Claude Louis-Combet », in *Claude Louis-Combet, mythe, sainteté, écriture, op. cit.*)

Le désir de la femme et de la féminité sera le thème de l'éb. 31 où le narrateur annonce la quête de la femme en précisant que celle-ci est recherchée par amour de soi. Le narrateur tend à épouser la femme pour fusionner avec elle et ne forment plus qu'un, ce Un qui est aussi philosophiquement l'expression de la quête moniste, dans un monde déchiré par le dualisme, en éternelle scission. Nous revenons toujours à la question de la féminité et à la quête de l'androgynat. Il s'agit du grand désir du narrateur d'accéder à la femme voire à la féminité en lui-même mais, comme nous l'avons déjà précisé, une telle quête est vouée à l'échec : « Je pouvais bien m'approcher de la femme, jamais je ne la rejoindrais. » (f. 645, p. 366). Dans la petite note qui figure en bas du folio, le narrateur compare sa relation avec Marine à sa relation avec l'Abbé, que clôt l'échec. Et il réduit l'amour au fait de voir, de contempler : « Eloge du voyeurisme », le voyeurisme que nous avons déjà rencontré dans l'éb. 24. L'éb. 31 promet l'échec de l'amour, stigmatisé dans une formule où l'auteur considère que « Aimer n'était alors rien d'autre – rien de +, rien de moins – que voir. » L'amour est donc réduit au plaisir de regarder la femme et de la contempler. La note de l'auteur constitue une sorte de règle qui va déterminer la relation entre le narrateur et Marine et qui est surtout marquée par la force du regard, ce regard de l'autre qui perce toujours, qui dérange, qui déchire. Louis-Combet établit les conditions de cette relation dans son ébauche et le développement aura lieu dans la version finale.

Ailleurs, le dessin de l'anus dans l'ébauche n°3 semble être une anticipation pour la rédaction de l'éb. n°5 où il s'agit de l'anus du narrateur, du « phallus » de l'Abbé » et de l'« offrande de chair ». L'ébauche est incomplète, la dernière phrase étant inachevée et restant en suspens, en suspension, dans son inachèvement, comme si Claude Louis-Combet s'était arrêté au bord du dicible, du dit, pour toujours plonger dans l'indicible ou le non-dit (le non-dit pouvant

¹²⁰ Bien avant Claude Louis-Combet des poètes comme Baudelaire ont prononcé leur goût pour la nuit : « Baudelaire surtout, d'une proximité étonnante avec Claude Louis-Combet, aussi bien dans son aptitude à célébrer l'horreur – relisons " La charogne " – que dans son goût pour le néant :

*Comme tu me plairais, ô nuit sans ces étoiles
Dont la lumière parle un langage trop connu!
Car je cherche le vide, et le noir, et le nu !*

(« Obsession », *Les Fleurs du mal*) » (p. 18). (*Ibid.*)

¹²¹ Claude Louis-Combet est certainement touché par Novalis qu'il a mentionné dans ses sources et par son goût pour la nuit : « Comment ne pas songer ici à Novalis, qui mieux que quiconque, sait le lien indestructible unissant l'ombre et la clarté. Dans ses *Hymnes à la Nuit*, c'est en ces termes qu'il s'adresse à la lumière :

Tout ne porte-t-il pas, dans ce qui nous exalte, les couleurs de la Nuit ? C'est elle, maternelle, qui te porte, et tu lui dois ton entière splendeur. Tu te serais dissipée en toi-même, perdue dans l'espace sans fin, si tu n'avais été par elle contenue, enserrée dans ses liens pour devenir chaleur, et faire, en flamboyant, naître le monde. » (p. 23-24). (*Ibid.*)

refluer sur la page malgré tout sous la forme inattendue d'un croquis). Nous avons des notes sur le péché et la chair où l'auteur traduit de nouveau son désir de féminisation à travers « Assimilation à matrice, vagin, vulve que devra [remplir] < combler > (comme la Mousson sur la Famine) le phallus de l'Abbé – et je ne serai pas la perte de l'Abbé – mais nous nous créerons l'un par l'autre ». Cette phrase inachevée, incomplète, qui semble plutôt une accumulation de prises de note, d'effets d'annonce, ne parvient pas encore à formuler l'accouplement fantasmé du novice et du Père absolu. Comme si cet accouplement fusionnel qui permettrait de créer un certain androgyne, ne pouvait pas se dire facilement, dans le premier jet, et restant en attente sur le folio de cette ébauche, en attente non de l'image ou des mots, mais de la phrase qui saura les fusionner. L'idée de recreation se retrouvera aussi dans la version manuscrite : « Il me recréait selon l'intention de Dieu. » (f. 54, p. 38), comme il se retrouverait aussi dans le brouillon identifié n°13 : « L'anus se cherche une capitale dans l'engorgement des violets et des bleus. » (p. 62, f. 92) Le narrateur ne cesse de chanter l'union impossible entre lui et l'Abbé, entre le père et le fils :

A l'heure où les étoiles chaviraient et où une instance de la conscience me dominait – qui n'était ni le sommeil ni la veille - je me percevais comme caverne et gouffre ou gueule, en tout cas béance, apte, uniquement et entièrement, à recevoir et à abriter – Abbas ! Abbas ! à épouser. Ainsi donc, mes relations avec l'Abbé avaient bien pu être ce qu'elles avaient voulu être, au jour réduit et tamisé d'une chapelle, d'un cloître et d'une cellule : spirituelles – à présent, en ce présent incommensurable qui était la nuit tout entière, elles avaient à devenir charnelles et, je le dis comme les mots, sans me le dire, me le disaient : sexuelles. (f. 105, p. 70-71).

Nous sommes donc ici en présence d'un passage particulièrement travaillé, celui où Claude Louis-Combet tente d'évoquer les relations sexuelles entre le novice et l'Abbé, ce passage qui pour s'accomplir aura nécessité trois étapes d'écriture : l'éb. 5, le br 13, le f. 105. Le texte relate un moment de conscience où le narrateur découvre et avoue qu'il n'a rien à échanger avec l'Abbé autre que le discours, lui qui rêve d'une union et une fusion charnelles. Les discussions sont rares entre le novice et son directeur spirituel, et quand il y a discours, c'est du fait du Père qui s'adresse au narrateur : « Dans le discours qu'il m'asséna tandis que je me tenais seul, cramponné à mon désir et bientôt au simple souvenir de mon désir comme à l'axe périmé de mon identité, l'Abbé parla longuement, pour la dénoncer et la stigmatiser, de ma perversion théologique. » (f. 198-199, p. 129). Le discours est donc une sorte de leçon ou de réprimande de

la part de l'autorité religieuse. Les rencontres se réduisent souvent à l'incommunicabilité entre les deux hommes : « La bure monastique qui, en un sens, m'apparentait à l'Abbé, dressait entre lui et moi une manière de montagne. Nous étions, chacun, de part et d'autre de l'infranchissable et, par là, le mouvement s'avérait dénué d'application, privé de signification fondamentale, vidé de l'intérieur, de ses qualités explicites – si bien que le discours de l'Abbé s'approchait vertigineusement du silence et que sa main, levée au-dessus de moi comme en puissance de foudre, était déjà pétrifiée. » (p. 194, f. 313). L'Abbé est ici transformé en Père fouettard, en père qui punit, en Jupiter qui jette la foudre, et sa stature comme sa posture ne peuvent qu'écraser le novice, privé de nom, de visage, d'identité, et bientôt d'amour. Une telle posture vient ajouter à la question obsédante et réitérée de l'Abbé au novice, qui se répète plusieurs fois dans le premier récit et qui ne trouvera aucune réponse : « Comme l'Abbé, après m'avoir, de toute sa hauteur, refusé l'absolution, me demandait : « Qu'allez-vous devenir, mon pauvre ami ? », je ne trouvais d'abord rien à lui répondre, il y eut un temps de silence. » (p. 7, f. 1) En effet, le début du roman souligne l'absence de communication entre les deux hommes, chacun tourné vers un différent avenir, l'un vers l'amour et la terre, l'autre vers l'absence et le ciel.

Malgré cette incommunicabilité accablante, le narrateur voit dans son directeur spirituel la seule personne capable de lui restituer son unité, comme nous le lisons dans l'éb. n°2 intitulée « l'Abbé ». Cette ébauche aborde la question de l'identité qui obsède le narrateur tout au long de la mythobiographie. Le narrateur est dans l'attente, il attend une parole, un geste qui peuvent lui révéler son identité. Nous retrouvons ce thème dans la version finale à travers des mots différents mais qui véhiculent presque la même signification. Nous avons, dans le ms, un passage qui aborde la même thématique, où l'Abbé apparaît comme la personne ayant le pouvoir de redonner au narrateur une identité, identité qui se dit à travers le regard. Il y a donc toutes les chances pour qu'elle soit perçante, transparente, blessante :

Et ce tiers-moi, nul et insignifiant, recouvrait, de son masque inexpressif et de son vêtement vide, à peu près tout ce qui paraissait exister de moi, me définir, me situer, un parmi tant d'autres, et me conférer le nom que n'importe qui pouvait (désireux, pour une raison quelconque, d'avoir affaire à moi et à m'atteindre) prononcer. Or seul l'Abbé – comme si j'avais été sa créature ou que, du moins, il ait été le témoin de ma propre création et qu'il sût à quoi s'en tenir sur ma nature véritable et qu'il me vît, dans la lumière du cœur, sans fard et sans illusion – dépassait le stade des simples apparences, leur fadeur, leur vacuité (insolite). Et peut-être n'était-ce que dans son regard d'eau

toujours claire que, dans l'instant où [je le] je levais les yeux vers lui, j'existais autrement que scindé. Il me semblait parfois, en effet – et c'était beaucoup plus qu'un soulagement à une peine sans bornes –, que l'Abbé réunissait, dans un acte d'amour véritablement divin, ce que le désir avait, en moi, divisé ; qu'il me reconstituait ; qu'il me remodelait ; qu'il me redonnait une allure d'être. (f. 51-52, p. 36).

La version définitive précise que le désir est à la base de cette désunion de l'être et c'est seulement par ses propres fantasmes que l'être divisé pourrait se reconstituer (comme le montrent aussi les deux brouillons identifiés n°2 et 3). Par ailleurs, cette ébauche montre un narrateur plus tourné vers la quête de soi que vers le culte qu'il voue à l'Abbé, comme c'est le cas dans la version finale. L'ébauche contient des idées importantes qui ont été reprises dans la version manuscrite où l'auteur a choisi de réécrire le folio pour le nuancer. Dans l'avant-texte, le Père semble capable de sauver le narrateur, alors que Marine, l'amante, est elle aussi capable de lui redonner sa complétude originelle ce que le narrateur le répète à plusieurs reprises dans *MM*. Il se peut que Louis-Combet se soit rendu compte plus tard qu'il ne pouvait y avoir deux personnages capables de sauver le narrateur. Il est possible aussi qu'à ce moment de la genèse, l'auteur n'avait pas conçu pleinement le personnage de Marine et son importance pour le narrateur, ce qui expliquerait les mutations et les infléchissements qu'on rencontre entre les ébauches et le ms. Ailleurs, cette ébauche située dans le récit du narrateur, contient également une note sur le deuxième récit, l'hagiographie de Marina. L'auteur note qu'il faut réduire l'année d'attente de Marina à moitié. Cette année sera même réduite à trois mois dans le ms. Une autre note est réservée à l'absence du sens suite à la mort du père. Louis-Combet ne précise pas de quelle père il s'agit mais la note est probablement en rapport avec le père de Marina et non avec l'Abbé. Dans la mythobiographie, la mort de l'autorité religieuse n'a pas lieu, alors qu'Eugène meurt au sein du monastère et laisse sa fille Marina seule parmi les moines. La jeune fille vit cette perte douloureusement et sombre dans le désespoir pendant une certaine période :

[...] la mort d'Eugène avait comme ouvert un autre Désert à l'intérieur du Désert. Le regard entendu du père et son visage complice s'étaient abolis dans l'espace infini. Et désormais Marinus se tenait clos sur sa propre parole : celle-ci, disant les choses, taisant l'être, disait l'absence. Extirpé de ce rapport au passé qui établit tout humain dans sa présence, la parole, chez Marinus, ne véhiculait, plus ni chaleur ni tendresse, pas plus qu'elle n'exprimait le désir, l'attente ou la rêverie. (f. 460, p. 271).

Après l'aveu sur l'importance de la présence de l'Abbé dans sa vie, le narrateur annonce l'échec de ses relations avec l'autorité religieuse (éb. n°29). Nous sommes encore en présence d'un texte inachevé comme le montre la dernière phrase dont la ponctuation est totalement absente. Le point d'interrogation, que nous repérons dans la marge gauche, souligne l'hésitation d'un auteur qui n'est pas encore satisfait de ce qu'il écrit, qui s'imposera un travail de réécriture patient, un travail de tri également des thèmes et images. Ce folio a été réécrit dans le ms au moment où l'auteur composait son chapitre autour de la scène finale avec l'Abbé. L'ultime échec est le résultat de la scène finale entre le novice et son directeur spirituel. L'éb. 29 rejoint ici l'éb 30 qui, elle aussi, fait partie de cette scène finale, dernière rencontre entre les deux hommes. Dans ce folio, une nouvelle note fait référence au récit de la sainte. L'auteur compare et oppose son parcours à celui des moines du désert : « Ce vide c'est la vacance du sens par opp. au Désert signifiant d'Eugène et des autres. » Il semble donc que dans certaines ébauches, tout en jetant des notes et des phrases inachevées sur le papier, Claude Louis-Combet ait désiré interpréter le sens de son roman. Ce ne sont plus des notes aide-mémoire qu'il jette sur le papier, ce sont des notes critiques. Le narrateur se compare, dans le texte final, à Eugène, à Marina comme à Irène :

Qu'Eugène traversât tout un désert pour rencontrer Théophane dont il ignorait jusqu'à l'existence, que Marina, dans le non-être bithynien, attendît, jour après jour et sans défaillance, le retour d'Eugène, cela me convenait merveilleusement. C'était une image (et comme un rêve) de mon histoire qui m'entrouvrait d'innombrables perspectives et dans laquelle je commençais à me reconnaître. La réalité même d'Irène, enrichie de toutes les rêveries de son époux et de sa fille, était bien aussi pour me plaire – et d'autant plus envoutante qu'elle était d'une morte. Car j'avais besoin, moi qui m'étais consumé dans une vie de retirement, d'abnégation, de silence et de soumission, que la Femme fût, au fond, la grande morte de mon existence – un splendide corps défunt, très clair et très doux, très inoffensif surtout, immobile et clos, sur lequel puisse prendre appui, sans crainte d'être contrariée, ma tentative de délimitation de moi-même par les mots (puisque je n'avais nul projet plus urgent que celui-là). (f. 195-196, p. 127).

L'éb n°30 révèle un passage qui semble être la conclusion des ébauches sur la relation narrateur/Abbé. C'est un moment tardif, il s'agit d'un souvenir crucial. Le narrateur se souvient de l'époque où il était proche de l'Abbé. Il ne cherche pas à tirer des leçons du passé, seule « la saveur du passé » l'intéresse et le préoccupe. Dans la version manuscrite, le narrateur se souvient de son passé avec l'Abbé ; ce souvenir si proche parfois de la puissante nostalgie occupe une place importante, l'auteur lui consacre le début d'un chapitre où il ébauche sur quelques folios,

les détails de la scène finale avec l'Abbé et son influence sur sa vie entière. Le chapitre commence par définir le souvenir comme « la loi profonde de mon esprit et de mon corps » (p. 188, f. 302). Le souvenir est lié à l'identité ou l'absence d'identité chez le narrateur suite à l'anathème de l'Abbé : « [...] j'avais sous le regard de l'Abbé, cessé d'être le fils pour devenir moi-même, c'est-à-dire rien. » (*Ibid.*). A l'instar de l'ébauche, le ms ne désire pas tirer des leçons du passé : « Mais contre tout espoir thérapeutique, ce n'était pas en vue de dégager le sens de mon aventure. » (*Ibid.*). Et contrairement à l'ébauche qui ne fournit pas d'explications ni de détails sur ce que l'auteur ne veut pas analyser dans son passé, la version manuscrite expose le sujet d'une manière plus approfondie :

Plus apte à l'adoration qu'à l'analyse, j'étais incapable de déchiffrer les signes les plus obvie de ce proche passé. Ce qui m'avait poussé à entrer en religion, ce qui avait été le déroulement quotidien de ma vie – au double sens de l'existence manifeste et de l'existence latente –, la prière, le silence, le travail, l'étude, la méditation, les sensations, les gestes, les attitudes, l'imperceptible et cependant inexorable cheminement, intérieur et extérieur, qui m'avait conduit jusqu'à la cellule de l'Abbé, dans la nuit de l'anathème, tout cela, tout ce que je pouvais ressaisir de ces années de fin d'adolescence, c'était vraiment au sens le plus fort, comme autant d'hiéroglyphes que le profane (que j'étais devenu) ne pouvait lire mais devant lesquels il ne pouvait que s'agenouiller. (f. 302-303, p. 188).

Nous retrouvons le terme « analyse » que le narrateur employait sous forme verbale dans l'ébauche. Le narrateur est incapable d'analyser ses comportements rétrospectivement. Il ne lui reste plus que la sensation et la saveur de ce passé. Toujours dans l'impression du passé, le narrateur déclare ne pas pouvoir se débarrasser d'un temps qui l'a laissé « foudroyé » (p. 189, f. 303) mais qui fait quand même son bonheur. Le narrateur du ms cherche dans le passé « les images les plus nostalgiques et les plus mystérieuses qui fussent : celles de l'immobilité. » (p. 189, f. 304) Là nous retrouvons la phrase de l'ébauche : « penser à l'Abbé c'était retrouver un modèle d'immobilité ». Aux deux folios 14 et 15 du dossier des « Plans » (Annexes III), l'auteur a prévu déjà de parler de ces figures d'immobilité. Le passé acquiert même un certain statut de permanence et d'incorruptibilité qui comble le narrateur. C'est autour de la scène finale avec l'Abbé que se construit la suite de ces folios. Cette scène est tellement importante dans la vie du narrateur qu'il en est obsédé. Il tente de décrire l'atmosphère qui règne dans la chambre de l'Abbé : « Il faisait nuit, dehors et dedans, et sa chambre était faiblement éclairée et il fera nuit, dehors et dedans, pour l'éternité et pour l'éternité aussi sa chambre restera faiblement éclairée. »

(p. 189, f. 304-305). Ce souvenir prend tellement de la puissance que la dernière rencontre avec l'Abbé équivaut à une éternité : « Il y avait là, dans la simple scène finale qui avait – au sens religieux du terme – consacré ma rupture avec l'Abbé, de quoi alimenter, des milliers d'années, ma présence à moi-même car, assurément, mon existence d'homme n'en viendrait jamais à bout. » (p. 190, f. 305-306). Il compare la « scène finale » à une œuvre d'art et avoue que ce moment du passé vaut à lui seul tous les autres moments de sa vie. En effet, le désir qu'il a connu cette nuit est supérieur à tous les désirs qu'il pourra ressentir dans l'avenir : « [...] connaîtrais-je un jour le désir, ce ne serait qu'une ombre de désir comparé à la violence qui me poussait en avant cette nuit-là, et l'amour et l'attente et la capacité d'accueil et le sens de la beauté et le vertige du tragique [...]. » (p. 190, f. 306). Ce moment de souvenir se métamorphose en passion :

En somme, je me disais que j'avais vécu, une fois, au-dessus de moi-même et que des instants de cette hauteur, il n'y en avait plus à espérer et que le meilleur au goût de mon esprit, c'était encore de revivre, par le souvenir et la contemplation du souvenir, le noyau de dureté et de pure beauté que j'avais élu, pour le passé comme pour l'avenir, au centre de toute mon histoire... je n'ai jamais su quel nom donner à cette passion... (f. 307, p. 190-191).

Le narrateur explique que cette scène finale, malgré sa brièveté, est plus importante que les trois années de vie monastique : « En un sens évidemment et comme à un premier niveau d'expérience sensible, je pouvais me dire que cette tranche du passé qui m'occupait avait été brève : mon expérience monastique avait duré trois ans et la scène finale, dans la cellule de l'Abbé, guère plus d'une demi-heure. » (f. 307-308, p. 191). Elle a effectué un tournant décisif dans la vie du novice, que cette vie ne sera plus la même après l'anathème de l'Abbé :

Je le dis de tout ce qui fut ma vie jusqu'à la déchirure radicale accomplie dans l'anathème du Père. Car ce fut à partir de là que j'appris, timidement, avec un tremblement secret de tout mon être, à me souvenir – car il y avait désormais un avant et un après. Et si « rien » que je fusse, j'étais créé : l'amour m'avait largué. (f. 309, p. 192).

Une nouvelle période de la vie du narrateur commence après cette ultime rencontre avec l'Abbé. Le Père, tout en lui donnant une nouvelle vie, le tue en le rejetant : « En un sens, l'Abbé, en m'insufflant une certaine vie – qui serait ma vie pour la suite de l'histoire, m'avait tué. » (p. 192, f. 310). Le ms est donc beaucoup plus développé que l'ébauche. Louis-Combet entreprend tout un travail de réécriture qui fait de ce moment du passé du narrateur un moment capital, déterminant : l'anathème est mort et promesse d'expulsion ; or l'expulsion est une autre

naissance au monde. L'ébauche restait vague ne précisant pas qu'il s'agissait de la scène finale alors que le ms fournit plus de détails et s'attarde sur cette scène, fondatrice d'une certaine manière et sur ses conséquences dans la vie du narrateur.

Dans d'autres ébauches qui correspondent au premier récit, l'auteur s'intéresse à la relation entre le narrateur et l'univers des femmes. Nous examinerons la relation du narrateur avec Marine telle qu'elle est ébauchée dans ce premier état de l'avant-texte. Nous repérons quelques brouillons consacrés à la relation entre les deux amants. Deux ébauches semblent être deux versions d'un même passage, les ébauches 25 et 26. La première est une feuille de carreaux arrachée d'un cahier d'écolier et la deuxième est un folio comme les autres numéroté 1, de couleur verte et de format type. Sans doute avons-nous accès ici à une phrase jaillie à un moment en un lieu qui n'étaient peut-être pas ceux consacrés à la rédaction du roman, comme en témoignaient à la fois l'écriture rapide, oblique, couchée, en diagonale sur la page, l'absence de numérotation du folio et la nature du papier : « et quant à la prendre – rien ne pressait, j'avais le temps, nous étions le temps. » Phrase que Claude Louis-Combet mûrit et reformule, de retour chez lui, dans le silence de sa bibliothèque. Louis-Combet supprime « quant à la prendre » rappelant la note qu'il laisse au folio 87 des « Pensées Détachées » (Annexes III) où il explique que l'approche de la femme traduit le « désir non de la posséder mais de m'identifier à sa béance, à sa vacance, à sa disponibilité non sélective » mais avant tout il ne s'agit pas de prendre mais d'être pris. L'éb. 26 se termine par une phrase incomplète sans ponctuation finale. La thématique est l'amour et le temps. « Rien ne pressait » est reprise dans l'éb. 26 ainsi que « nous étions le temps » où l'auteur rajoute « nous-mêmes ». La phrase « et faisant l'amour c'étaient entre femmes » disparaît de la deuxième version, remplacée par une autre formule : « aimer était l'attente et le regard ». Il s'agit probablement de la relation du narrateur avec Marine. Cette relation homme-femme est plus claire dans la première version à travers « la prendre » et « j'avais le temps » qui soulignent une relation entre « la » et « je » du narrateur. Cette précision s'évanouit dans le « nous » qui remplace les pronoms personnels du singulier. Ces passages ne seront pas repris dans la mythobiographie, même si la thématique du regard reviendra, sous la forme d'un quasi voyeurisme que ne cesse de répéter le narrateur quand il décrit sa relation avec Marine (ce que nous avons déjà étudié dans les brouillons identifiés). Nous sommes donc devant un auteur hésitant qui jette sur le papier certains thèmes qu'il sera parfois amené à infléchir et à abandonner.

L'éb. n° 24 est composée d'un seul folio numéroté 3. Elle est formée d'un paragraphe qui souligne la beauté de Marine et la distance qui existe entre elle et le narrateur. Comme nous l'avons déjà signalé dans la partie précédente, Marine joue un rôle crucial dans la vie du narrateur. A l'instar de l'Abbé et de la figure maternelle, elle est la femme qui pourrait permettre au narrateur d'accéder à l'androgynie rêvé. Dans ce passage, le narrateur souligne l'absence de communication avec celle qu'il rêve son amante. Un autre paragraphe rédigé d'une manière verticale semble être la suite du précédent. Ce deuxième paragraphe accentue davantage la distance entre les amants, chacun se trouvant sur une rive. En effet, dans le ms, l'élément du rêve est révélateur de cette incommunicabilité entre les deux personnages, que des siècles séparent. Le rêve est présent dans la version manuscrite notamment dans cette relation entre l'homme et la femme. Au folio 531 (p. 309), le narrateur décrit Marine comme plongée dans son rêve et, à la différence de l'ébauche, le rêve est un espace de rencontre qui constitue une sorte de paradis pour le narrateur :

Pas plus que moi, Marine ne dormait, mais elle rêvait dans l'intériorité merveilleusement pleine de sa chair. La Femme qu'elle était s'enfonçait dans un rêve de Femme qui dépassait l'apparence phénoménale du corps et l'associait à une puissance infiniment plus primitive que l'individu. Et cette descente du rêve dans sa profondeur originelle, je la suivais avec la perspicacité d'aveugle-né, sans qu'aucune parole fût échangée, sans qu'une explication fût donnée. Aussi longtemps que ses yeux restaient clos, je l'accompagnais sur son propre chemin, m'approchant toujours plus de cette essence de moi-même à laquelle nul baptême n'avait pu donner de nom.

Le thème de l'incommunicabilité est maintenu, mais ce que cette ébauche ne révèle pas et que révélera le ms, est que le rêve est un moyen d'accéder à l'unité, puisque le narrateur trouve son essence, rejoint son être dans cette plongée onirique. Par ailleurs, nous avons des notes sur la « Rêverie sur le corps occulté Plaisir d'imaginer la femme, de la deviner. Lenteur du désir... » qui semblent expliquer la question « Combien de fois l'ai-je contemplée ? », accompagnée d'une note à gauche écrite d'une manière oblique : « Je parlerai donc de mon regard [vers un éloge du voyeurisme] ». Dans le ms, le narrateur ne cesse de contempler Marine et de la désirer : « Aussi bien, je ne me lassais pas de contempler le visage de Marine, surtout dans ces instants où, simplement [...] » (f. 525, p. 306), ou encore « il m'est arrivé de contempler le visage de Marine jusqu'à épuisement de mes forces » (f. 530, p. 309), ou enfin : « je contemplais son visage avec une insistance inlassable dans laquelle j'engageais la puissance de mes plus anciens désirs. » (f.

531). En effet, les exemples sur le voyeurisme du narrateur ne manquent pas dans la version finale. Nous constatons donc une ressemblance thématique entre l'ébauche et la version définitive mais il existe aussi une grande différence au niveau du développement de ces thèmes. Cette ébauche se présente sous la forme d'un bloc-notes où l'auteur jette les idées qu'il sera amené à développer lors d'une seconde étape de l'écriture. Elle n'est ici qu'embryonnaire, attachée à la puissance d'un mot, à la présence d'une image, mais non encore véritablement élaborée dans des phrases. La version manuscrite est l'espace de la concrétisation des idées qui mûrissent et se déploient dans un style somptueux.

Une autre ébauche où apparaît Marine est l'éb. n°33 où le prénom de l'amante est sacrifié et remplacé par « étrange ». Ce folio est composé de deux paragraphes. Dans le premier, l'auteur annonce l'échec de la féminité et la trahison de l'amour. Le consentement à la femme est décrit d'une manière négative par l'usage des termes « soif », « se noyer » et « se vider ». Le narrateur établit un lien entre le regard vidé de son adhésion à la vie et le consentement à la femme, un rapport qui resurgit dans le rapport que nous retrouvons entre la femme et la mort dans la version définitive. Dans le deuxième paragraphe figure le nom de Marine éliminé par Louis-Combet et remplacé par « Etrange ». La femme est de nouveau associée à la mort. Cette association femme/mort est repérable notamment au folio 672 du ms : « Et comme, regardant Marine, c'était la femme que je voyais en elle – ce que je voyais dans la femme, c'était la mère. La mort autrement dit. » (p. 379, f. 672). Le ms installe l'un des thèmes obsédants de l'univers louis-combétien, celui qui lie la mère à la mort, à l'absorption, à l'engloutissement¹²². Plusieurs folios

¹²² La figure de la mère occupe une place fondamentale dans l'œuvre de Claude Louis-Combet et notamment dans *MM* où le narrateur est à la quête de la femme première. La mère est la figure recherchée capable de redonner au narrateur son unité première, le bonheur perdu. Mais cette mère a aussi d'autres missions, elle est parfois liée dans l'œuvre combétienne à la mort, l'absorption et l'engloutissement. Nous pouvons nous référer à ce sujet à l'article de Béatrice Marbeau-Cleirens « Mère, foi et identité » qui s'intéresse à la relation mère-enfant dans *Bouche*, *Tsé-Tsé* et *MM* de Claude Louis-Combet. La mère dans *Mémoire de Bouche* procure de la joie et de la plénitude à l'enfant mais elle finit par l'engloutir. « Dans *Bouche*, il analyse la fusion, le bonheur indicible du bébé dans les embrassements de sa mère avec laquelle il s'unit par la bouche : " Béance, avidité à goûter, pure passion de lèvres et de langue ", il évoque cela avec la persistance de l'inlassable et éternel passé. Il ébranle l'émotion en parlant de l'entière puissance de succion et de délectation et de la saveur de la chair dans la chair qui lui a permis de saisir la tendresse des choses et des fruits. Il évoque la passivité de l'enfance dans sa réceptivité de la dévoration face à Bouche, ouverte comme les plantes carnivores. L'absence de la parole de l'enfant lui permet de se concentrer pour épuiser le goût des choses. Cette bouche, la sienne comme celle de sa mère, l'ombre de la nuit, représente la démesure inassouissable de sucer, d'aimer et d'engloutir. » (p. 105). Dans *Tsé-Tsé*, la fusion entre mère-fils est totale en sorte que « la vie intérieure prime et le monde extérieur n'existe pas ; les deux êtres se centrent sur leurs sensations. Cette confusion, pour eux est une " jubilante plénitude " où ils trouvent " quelque territoire reculé de chair intérieure ". » (p. 106). « Cette mère dans *Tsé-Tsé* se sent éprise de perfection spirituelle dans sa fonction maternante. [...]. Dans sa relation maternelle, elle avait cru atteindre la sainteté et elle s'appelait " la Sainte mère ", car elle avait décidé d'élever sa maternité à la

du dossier des « Pensées détachées » (Annexes III) établissent ce lien entre la femme ou plus précisément le sexe de la femme et la mort par exemple le folio 68 où Louis-Combet note « Introduire le thème de la mort à partir de considérations sur la taciturnité des lèvres sexuelles. Nostalgie de la mort par dissolution (fusion amoureuse). » Ou encore par digestion sexuelle comme le montre la suite de la note au même folio « Que les lèvres noires me saisissent et m'absorbent [Réintégrer comme être digéré] digestion sexuelle ». Ce folio qui porte la date 30.08.78 (Louis-Combet ayant commencé la rédaction en 74) montre un écrivain toujours en réflexion sur son texte, et nous fait imaginer un auteur qui abandonne quelquefois l'écriture pour se consacrer à la réflexion à travers un regard critique qui lui permet de bien penser les thèmes et les axes fondateurs de son roman. Ailleurs, un autre folio de ce dossier (f. 77) signe le rapport entre le sexe féminin et la mort : « Je m'étais trompé sur la nature du sexe de la femme. Je l'avais vu comme une réalité vivante – organe de vie (– évocation) or je découvrais à présent qu'il était symbole de mort ».

Ailleurs Louis-Combet s'intéresse dans ses ébauches à l'enfance de Marine et l'influence de ce passé sur le couple fantasmé par le narrateur, notamment dans l'éb. n°28. L'ébauche est constituée d'un simple folio qui évoque l'attachement de Marina au passé. En effet, il s'agit d'un jardin mythique rattaché au passé de la jeune femme. Cette nostalgie de l'ultime Thulé, ici ramenée à un jardin clos et intime, existe dans la trame mythobiographique : « Mais la fréquentation de ces petits cénacles – où l'Esprit, disait-on, banni des religions établies, n'avait jamais cessé de souffler – laissait Marine tout entière avec sa nostalgie incombée, le cœur tourmenté par le souvenir d'un certain jardin de son enfance qui avait été, pour elle, le lieu

hauteur d'une mystique. Quant à Bouche, elle s'ancre et se fixe au passé de l'enfance comme à la religion de ses origines et elle se croit " l'éternelle Bouche de Dieu." La relation enfant-mère est donc sacrée et divinisée par Claude Louis-Combet, c'est pourquoi l'on ne peut être étonné qu'il adhère viscéralement à la Foi. Le désir de vivre à l'âge adulte cette symbiose mère-enfant idéalisée l'a conduit au mysticisme. D'ailleurs il insiste sur l'aspect féminin de Dieu car son rayonnement et son don créateur de vie n'appartient qu'à la femme. Il déplace ce type d'admiration sur l'Abbé dans *Marinus et Marina* ; celui-ci est une sorte de reflet de Dieu, il re-crée le jeune moine selon l'intention du Seigneur et le plus grand souhait du jeune homme était de vivre la " fusion-confusion " avec l'Abbé qui dirige sa vie et sa pensée car ce dernier savait qu'il devait être dans la pureté pour son salut. » (p. 106-107). « [...] Ne faut-il pas vivre une union intense avec Dieu, pour que l'âme soit engloutie dans la vie divine comme l'enfant dans la douceur de l'ombre de la mère ? Mais ceci peut conduire à l'immobilité contemplative, puis à l'anéantissement. Cet état psychique est semblable au lien qui unit l'enfant à Bouche, car il devenait toujours " plus clos et plus creux, plus vide et plus nul " ; savourer, sentir, boire, sucer sa mère est une relation qui se termine par l'engloutissement. Le " Bouche-Berceau " ne peut qu'aboutir au « Bouche-tombeau ». (p. 107-108). (Cf. Béatrice Marbeau-Cleirens, « Mère, Foi et identité » in *Revue des Sciences Humaines*, n° 246, *op. cit.*). Chez Claude Louis-Combet, on est loin de l'image de la mère protectrice et de la mère courage que nous rencontrons dans la littérature du XIX^e et XX^e siècles.

unique de ses noces avec Dieu et avec la Nature, avant d'être celui de la désunion, dans l'évidence du mal. » (f. 547, p. 318). Le jardin comme espace du mal est signalé au folio 84 du dossier des « Pensées détachées », où l'auteur note « Le jardin de Marine comme lieu d'épiphanie du mal [...] ». Le ms insiste beaucoup plus sur l'importance de ce jardin qui a bercé l'enfance de Marine. La nostalgie et la souffrance, liées à ce souvenir, transparaissent à travers l'usage des termes comme « incombée » et « tourmenté » qui n'existent pas dans l'avant-texte. Dans sa version manuscrite, Louis-Combet décrit ce jardin comme l'espace unique de « noces avec Dieu et avec la Nature », les deux instances n'en faisant qu'une dans les fantasmes panthéistes de Marina, un espace qui se métamorphose ensuite en un lieu de désunion et de mal tant on sait que tout jardin d'Eden a toujours un serpent. Le ms rajoute que Marine ressuscite ce jardin dans sa propre chambre et établit tout un rituel floral en se couvrant de plantes et de fleurs et qu'elle renouvelle une fois celles-ci fanées. A la fin du paragraphe, nous constatons une sorte de communion entre le jardin et la femme, à tel point qu'on ne sait plus si c'est la femme qui se transforme en jardin ou si c'est le jardin qui se métamorphose en femme. Nous assistons, dans le ms, au triomphe de Marine, de son féminisme et de son panthéisme comme Mélusine, comme Leda, elle a fait ses noces avec la nature ¹²³ :

¹²³ Ce thème de la fusion de la femme avec la nature est repérable dans d'autres ouvrages de Claude Louis-Combet notamment dans *Le Roman de Mélusine* et dans *Miroir de Leda*. Mélusine aimait se perdre dans l'arbre comme dans le sein de la terre : « Couchée, repliée et comme lovée entre les racines de l'arbre, qui la serraient comme des bras, elle s'était bien vite endormie. La neige l'avait peu à peu recouverte. Son corps n'était plus que le relief anonyme d'une blancheur infinie. Et maintenant la saison la tenait toute et la berçait. Et Mélusine était accordée à la terre comme l'enfant qu'elle portait était accordée à ses entrailles. » (p. 82). Elle s'abandonne totalement aux forces de la terre : « Son plaisir était de creuser la terre, de la sillonner, patiemment et savamment et d'y enfouir la semence. Elle aimait sentir l'odeur du sol ouvert, parfois elle se couchait à plat ventre au milieu du labour et se gorgeait jusqu'à l'ivresse des effluves qui montaient de la terre et qui étaient déjà en eux-mêmes, une promesse de fécondité. Et elle se pelotonnait elle-même comme une graine dans l'obscurité de la glèbe, sans autre désir que de laisser les forces de la terre agir en elle et provoquer cette dissolution des formes et cette transmutation des substances qui feraient d'elle la plante qu'elle avait peut-être été, au commencement, l'arbre sacré, l'yeuse drue, noire, solaire et funéraire, surgie de l'abîme de ses odeurs. » (p. 85). En s'unissant avec la terre, Mélusine se retrouve elle-même : « Ainsi dans son profond sommeil de femme pleine et dans sa totale adhésion à la noire essence de la terre, Mélusine se retrouvait identique à elle-même, telle qu'elle avait traversé les temps. Sa mémoire pouvait quêter des images toujours plus lointaines : elle était toujours celle qui fonde et qui édifie, celle qui génère et qui donne. Et sans doute était-ce là, au sein de son obscurité, sa part la plus limpide et, pour tout dire la plus civile. » (p. 86) (cf. Claude Louis-Combet, *Le Roman de Mélusine*, Paris, Albin Michel, 1986.) Leda, une autre figure féminine de Claude Louis-Combet jouit de sa fusion avec la nature, toute nue, elle aime sentir la chaleur terrestre et s'offre à la Terre : « Et Leda s'est couchée. Elle s'est allongée dans l'herbe et les fleurs, juste à l'orée de la forêt, toute petite et toute seule dans la prairie. Elle s'est couchée comme ça parce que c'est un bel après-midi de printemps, elle s'est couchée comme ça, elle s'est couchée toute nue parce qu'elle est seule et belle et que les herbes sont hautes et qu'elle aime les sentir sur son corps, les sentir passer en frisson sur sa peau. » (p. 112-113). Elle est d'essence terrestre, elle est fleur printanière : « Le corps de Leda n'est qu'une fleur de plus dans la prairie. Il draine par tous ses pores tous les parfums du printemps. » (p. 119). Comme Marina dans son village du Pont-Euxin, elle offre son corps au soleil dans un sentiment de parfaite jouissance et de plénitude : « Offerte, ouverte, adonnée tout entière à l'ivresse du méridien,

Et tantôt, dans sa douceur, elle respirait à peine, sous leur couche et tantôt, dans sa violence, elle les écrasait, entre ses assises comme pour témoigner du triomphe de la femme – senteur de la femme, saveur de la femme, ruissellement de la femme – sur toutes ses attaches et adhérences naturelles. Et le corps de Marine devenait ainsi, dans le saccage des pétales et des feuilles, le jardin tout entier de Marine. Et il était dans la magnificence de sa féminité, la terre enfantine soudain trouvée. (f. 547-548, p. 318).

Du jardin de Marine, nous accèderons à celui du narrateur qui se fond dans ce monde féminin de floraison qu'il associe au mythe de l'Eden (folio 548). Cette plongée féminine représente pour le narrateur un moment de retrouvailles avec la femme première, primitive, la déesse-mère, la Mer, la Terre. Il revit des instants déjà vécus d'où l'emploi du préfixe «- re » :

[...] Je savais (sans le savoir, peut-être) que je revenais, oui, que je m'approchais, oui, que j'étais au bord, oui, c'était bien cela que je me (re)trouvais, que je (re)connaissais enfin ce chez moi dont toute ma vie avait été l'exclusion. Et il me semblait alors – et je sais maintenant qu'il ne s'agissait pas d'une vague analogie, mais d'une expérience intérieure indubitable – que cette approche de la Terre qui m'avait comblée, tout un hiver, de la joie d'exister, avait valeur d'anticipation et de prémonition – et tout-à-l'heure, lorsque le corps de Marine entré tout entier dans mon adoration, serait la terre même et la mer et le feu et que, m'absorbant en lui, il s'absorberait en moi, tandis que la joie dresserait sa flèche jusque dans le cri de mes gorges, il n'y aurait pas à dire je, à penser je, pour savoir que la femme est la totalité et que si quelque chose existe, ce ne peut être que le creux, dans son obscurité, son intériorité et son inhumaine douceur, en sorte qu'au regard de ce qui m'attendait, mon merveilleux passé faisait vraiment figure de modèle et que l'amour auquel me conviait cette Marine de toutes fleurs, offerte sans limite à l'étreinte, me ramenait de mon exil à ce lieu premier que je portais en moi parce qu'il me portait en lui et dont seules m'avaient privé les illusions du vouloir. (ff. 548-550, p. 318-319).

Le narrateur est en proie à une véritable fascination et un plaisir puissant devant le monde floral, symbole du monde maternel, symbole d'une fusion avec le cosmos. Marine est le symbole de la femme mais surtout de la femme première, une Eve maternelle. Les lèvres de Marine sont le reflet des lèvres premières. Une note en bas du paragraphe évoque l'identification aux lèvres de Marine, une idée que Louis-Combet a reprise en la soumettant à une réécriture dans le ms:

jambes reflées sur les épaules, toute la douceur de ses seins dans celle de ses cuisses, à perte d'amour, l'âme ramassée à l'extrême pointe religieuse de l'instant, submergée par la perfection de son accomplissement, dans le silence et la paix de l'accord le plus étroit d'elle-même avec elle-même, Léda abandonne au soleil le fruit labié de sa féminité. » (p. 157) (cf. Claude Louis-Combet, *Miroir de Léda*, Paris, Flammarion, 1971). La fusion avec la Terre, avec la Nature, est pour Claude Louis-Combet d'essence cosmique.

Alors, je promenais mes mains tout le long de mon corps d'homme : ce corps avait, une fois, glissé tout entier entre les lèvres de la femme et il s'était, à jamais, épris de leur chaleur, de leur douceur, de leur senteur, de leurs humeurs. Il avait été totalement sucé et comme modelé par l'extrême tendresse de leurs muqueuses. Et à présent que j'étais entré dans l'amour, et à présent que je rôdais entre les membres et le ventre de l'amante, je savais que rien ne restituerait jamais la profondeur et la plénitude de ce pouléchage initial, consécuteur de mon existence d'homme. (f. 645, p. 365-366).

Mais l'identification échoue car rien ne remplacerait la douceur de la femme première. Par conséquent, la complétude originelle s'avère impossible et la fusion cosmique n'est réalisée que par Marina, pas par le narrateur qui ne peut que la voir (pas l'avoir) :

Je viendrais à elles, du fond misérable de ma consistance d'homme, j'entrerais en elles, je me pousserais en elles mais jamais, à travers elles et dans la joie confondue de l'homme et de la femme, je ne réaliserais la plénitude originelle dont le souvenir, inscrit dans ma chair comme une mémoire hors d'atteinte, vouait à la détresse mystique et à une sorte de désespoir du sacré tout ce que j'engageais de ferveur dans mon adoration. (f. 646, p. 366).

L'auteur a choisi de réécrire ce passage tout en le nourrissant des thèmes qui seront développés dans la mythobiographie, quête de l'androgynie, nostalgie de la mère, paradis perdu. Le ms introduit le narrateur au fond du jardin de Marine pour le plonger ensuite dans son propre monde, à la recherche de la femme première, alors qu'il est absent de cette ébauche où règne Marine en son jardin. L'ébauche constitue donc une sorte de premier état en attente, suspendu, inachevé, inachevable, moment d'écriture où le mot seul affleure, où l'image se forme, mais qui doit attendre un autre effort, l'ascèse de l'écriture, pour trouver pleinement sens et forme de phrases. L'auteur a entrepris un travail copieux et fécond de remaniement et de reconstruction autour des thématiques présentes dans l'avant-texte, mais avec beaucoup plus d'attention, de précision et de développement au moment de composer véritablement son roman.

Nous trouvons dans les ébauches les thématiques qui sont celles du « roman remanié ». La mère est présente à travers un seul folio qui a été réécrit dans la version manuscrite. Les relations narrateur/Abbé et narrateur/Marine sont elles aussi ébauchées à travers quelques folios soumis à la réécriture en sorte qu'elles se complètent par l'intermédiaire d'ajouts comme de suppressions, donc des remaniements nombreux que ne laissait pas supposer le phrasé si fluide de la page louis-combétienne.

2.2.1.1.2 Le trio : Marine/Salomé/Narrateur ou la « sacralité de l'obscène »

De la dualité des couples, nous passons à la trinité à travers le trio Narrateur/Marine/Salomé qui apparaît dans quelques ébauches du dossier de marginalia. L'écrivain est soucieux de composer les passages qui rassemblent Narrateur/Marine/Salomé et nous constatons des interférences entre le couple Narrateur/Marine et Narrateur/Salomé qui laissent transparaître un troisième couple éventuel qui est Marine/Salomé. Commençons par l'éb. 27 composée d'un petit paragraphe de quatre lignes avec trois notes en bas du folio. Là, le narrateur s'identifie à la femme Salomé, une identification qui reviendra sous une autre forme au folio 532 de la version définitive : « Cette Salomé que je portais en moi et qui n'avait connu d'autre amour que le mien rêvait de s'unir à Marine comme de femme à femme. » L'auteur a probablement abandonné cette ébauche pour la remplacer par cette version. Dans le ms, Salomé est la femme qui existe à l'intérieur du narrateur, elle est sa part féminine et presque diabolique. Cette précision n'est pas établie dans l'ébauche où l'identification est implicite ou presque absente. L'expression « nous aimer entre femmes » présente dans l'ébauche inclut les deux femmes Marine, Salomé et aussi le narrateur qui se prend pour une femme. L'univers saphique (précisé dans l'avant-texte et suggéré dans le texte) déplace l'image du couple vers celle du trio. Ailleurs, la note « sacralité de l'obscène » constitue un thème récurrent, dans les brouillons identifiés comme dans la version définitive, qui consiste à réunir le sacré et le sexuel, le plaisir et la foi. L'obscénité semble liée à l'essence même du narrateur comme ne cesse de l'illustrer la mythobiographie. La deuxième note sur la « vie de reclus(e) » est probablement en rapport avec le récit de Marina. La dernière note « Alternance Marina/Marine » est développée dans le ms, quelques folios plus loin, au folio 537 où le narrateur compare les deux femmes : « Enfoncée à perte d'elle-même dans son bonheur, Marine renouvelait, sans le savoir, le geste de l'adolescente Marina ouvrant son corps de femme à la puissance du soleil. »

La genèse du trio a été donc retravaillée pour la version définitive. L'auteur déplace le trio vers le couple Salomé/Marine en précisant que cette Salomé n'est autre que sa partie féminine, un détail que l'ébauche ne signalait pas. Salomé est donc redéfinie en lui attribuant un rôle, celui de la femme intérieure du narrateur. Les passages sont remaniés et quelques notes sont développées pour faire du ms le lieu de la création achevée où tout s'éclaire et où les personnages sont présentés sous leur forme achevée. Mais avant de toucher à leur forme achevée, images et personnages ont parfois été suspendus. Intéressantes sont ces ébauches qui organisent

une réflexion autour du trio, que Claude Louis-Combet finira par abandonner, préférant infléchir l'ensemble de son roman vers le couple dont la symbolique, le chiffre et l'image sont fondateurs d'un roman en alternance, et d'un roman qui ne cesse de rêver le Un à partir des deux.

2.2.1.1.3 « La femme appartenait à l'ordre désirable du mystère »

La genèse du concept mythobiographique est le sujet de plusieurs ébauches que l'auteur n'a pas conservées dans la version définitive. Dans notre travail, nous essayerons de détecter les ressemblances comme les dissemblances en comparant ces folios abandonnés à la version définitive.

L'éb. n°1 s'inscrit dans une série de folios qui abordent la relation entre le narrateur et la sainte bithynienne : « Je ne savais rien encore de la vie de la bienheureuse Marina-bienheureux Marinus et je me demandais quelle était cette jeune femme au visage sans histoire qui m'attendait, merveilleusement nue, dans la maison en flammes. » En effet, l'ébauche nous offre une scène qui n'aura pas finalement de résonnance dans le texte. Marina est décrite comme étant une amante qui attend son amoureux dans une atmosphère particulière. Cette phrase décrit la première rencontre entre le narrateur et Marina. Le premier rapport que Louis-Combet établit entre les deux protagonistes est repéré au f. 29-30 (p. 23) : « Que je dise seulement, pour l'instant, que cette découverte fut essentiellement associée à certaine méditation sur l'histoire de la Bienheureuse Marina, Bienheureux Marinus – histoire ou plutôt légende ou, mieux encore, récit initiatique qui m'éclaira fondamentalement sur ce que je cherchais mais ne pouvais trouver, [...]. » Dans le ms, le rôle de Marina est élucidé, elle est la femme capable d'aider le narrateur à se comprendre et à se ressaisir. La dualité Marinus-Marina, sujet qui fascine le narrateur, n'apparaît que dans la version définitive, ne complétant l'avant-texte que pour marquer le rapport narrateur/Marina où l'homme s'intéresse avant tout à cette créature androgynique qui incarne à ses yeux la perfection et la plénitude, lui qui souffre de la vacance d'être. Une autre comparaison, gommée finalement dans la version manuscrite, est celle dressée entre Marina et Salomé. Salomé représente la femme à l'intérieur du narrateur ; or Marina n'est jamais assimilée à la féminité du narrateur, elle reste l'amante et pas la part féminine. Salomé est seulement comparée à Marine et Marine à Marina. Donc la ressemblance, voire l'assimilation entre la Salomé du narrateur et Marina n'est jamais abordée. Par contre la Salomé du récit hagiographique, cette courtisane qui essaie de séduire le moine Marinus est le symbole de la féminité de Marina que Marinus ressent pendant leur confrontation. Dans le ms, il existe des

rapprochements entre Marina et Salomé. La scène de confrontation entre les deux personnages est inscrite dans le récit de Marina où elle essaie de s'identifier à la femme Salomé, de retrouver sa féminité et son passé de jeune fille devant les avances de la courtisane. C'est effectivement cette scène qui fait écho à cette phrase jetée dans l'ébauche, à un autre propos. Nous sommes donc dans une phase de la genèse qui n'est pas encore avancée. L'auteur n'est pas encore au bout de la trame de son œuvre, il n'a pas encore dessiné l'ensemble des personnages et des caractères de sa mythobiographie.

Par ailleurs, l'ébauche aborde aussi le thème de la féminité qui obsède le narrateur. Ce dernier entrevoit la femme comme une créature mystérieuse. La parenthèse inachevée a été biffée par Claude Louis-Combet. « Le terme de mystère peut avoir une apparence de facilité », phrase caviardée, inachevée, qui ressemblait plus à une confession du narrateur. Force est de constater que cette page sur le Mystère féminin ne sera pas conservée, que ce terme de « mystère » a sans doute dérangé Claude Louis-Combet, peut-être parce qu'il était trop couru. Néanmoins, si le terme disparaît, le thème demeure. Dans la version manuscrite, une phrase décrit la femme comme un être mystérieux : « La femme se tenait toujours au-delà de ce que je pouvais comprendre et posséder d'elle. » (f. 648, p. 367). En outre, le narrateur compare la femme à la nuit : « Mais pour avoir [ill.] participé à l'essence de la nuit qui était l'essence de la femme en moi, [...] ». (f. 538, p. 313). La femme est « la totalité et que, si quelque chose existe, ce ne peut être que le creux [...] ». (f. 549, p. 318). L'écriture de Claude Louis-Combet semble avoir procédé par jaillissements, puis par décantation : voilà ce que peuvent nous apprendre la confrontation des ébauches au récit, où elles n'ont laissé que des traces.

Le rapport Narrateur/Marina est abordé de nouveau dans l'éb. n°12 formée d'un seul paragraphe qui dresse le bilan d'une comparaison entre le narrateur et la sainte. L'auteur envisage les ressemblances et les dissemblances à travers « proximité » et « distance ». Mais il n'aborde que les rapprochements avec l'hagiographie : « Comme elle, j'étais entrée dans le Désert et j'y reconnaissais l'image entière de mon âme. Comme elle, je portais un vêtement qui était, d'une certaine façon, la négation de mon sexe. » Leurs vêtements qui les privent de sensualité et d'affirmation de leur identité, comme la vie au désert, la mort au monde, rapprochent ces deux personnages, malgré la distance du temps, de l'espace et de l'Histoire. Le terme « Désert » est récurrent dans le premier récit de la version manuscrite. Contrairement au désert de Maria Glykophilousa qui est un espace concret, le désert du narrateur revêt plutôt une

signification spirituelle dans le sens où il est en rapport direct avec le vécu de l'homme : « Le cheminement de ma pensée, comme le rappel de ma mémoire, m'amenait seulement à [la] l'absence. Et c'était ainsi que je m'avançais dans le Désert. » (f. 236-237, p. 151). L'avancée dans le désert est synonyme d'absence, d'abandon, de solitude, de vacuité, un terme que le narrateur ne cesse d'employer tout au long de son cheminement. Ailleurs, dans la version définitive, le narrateur emprunte le mot « Bithynie » associé à un désert mental : « Là commençait ma Bithynie : un immense désert de l'esprit où je m'avançais, seul et sans bouger, précédé de mon ombre, enveloppé de mon ombre et n'ayant d'autre horizon, d'autre but et d'autre signification que cette ombre qui croissait à mesure que le temps se déroulait » (f. 324, p. 200). La Bithynie, symbole du désert intérieur, s'oppose alors à l'ultima Thulé. Le désert est aussi lié au drame de la naissance, il est la conséquence de la chute, de cette séparation première d'avec la mère :

Les histoires de naissance, les ruptures de cordon, les révoltes et les révolutions, ce n'est rien, c'est négligeable, dérisoirement, au regard de ce drame premier et dernier qu'est le non jeté par Dieu à la face de sa créature. Là est le commencement. Là s'ouvre le Désert, devant ce moi qui a perdu sa lumière et qui doit se contenter de son ombre jusqu'à la mort et dans la mort et par delà la mort... (f. 404, p. 242-243).

Le narrateur s'identifiant au désert avance n'être rien : « La Bithynie s'étalait maintenant de toutes parts - et je savais bien que le Désert n'était pas autre chose que moi-même et que j'instillais le vide à mesure même que, par ailleurs, je tentais de m'approcher du monde et de le gagner. » (f. 652, p. 369). Louis-Combet s'est probablement inspiré de ces lectures de Marie-Madeleine Davy dont nous avons la trace dans le dossier des « Sources » où l'auteur s'intéresse au sens cosmique et mystique du désert et note que « le désert extérieur symbolise le désert intérieur de l'homme, sa solitude, son abandon. »¹²⁴ Des ébauches aux brouillons, des brouillons au texte, c'est avec constance, obstination, que le romancier explore ce Désert, concret et symbolique, dont le thème charpente le roman, si présent et si vaste qu'on finit par se demander si l'Ultima Thulé n'est pas finalement ce Désert, cette Bithynie intérieure, ce non-lieu.

Quant au vêtement du novice, le narrateur le considère comme « la négation de son sexe » parce qu'il très éloigné de la valeur morale que cet habit véhicule, lui qui baigne dans un monde

¹²⁴ Nous allons revenir sur la thématique du désert dans le dossier des « Sources » où l'auteur prend des notes en se référant à *l'Encyclopédie des mystiques* de Marie-Madeleine Davy.

de plaisir occupé par la recherche de l'hédonisme. Durant son noviciat, il n'est pas intéressé par la piété et la chasteté, mais par le plaisir, plus précisément le plaisir-en-Dieu, une conception pour lui incompatible avec sa bure monastique. Même ses pensées sont tendues vers l'autre, il est à la conquête de la femme en lui mais aussi de l'homme, du Père qui serait capable de lui restituer son unité. Il est tracassé par un problème existentiel et non pas théologique, voulant atteindre l'état d'androgynie par la fusion avec l'Abbé. Cette ébauche est rejetée bien qu'elle contienne des idées que le ms fera ressurgir. L'auteur se livre à un travail de réécriture, les idées sont éparpillées à plusieurs endroits du ms comme le montre l'emplacement des exemples que nous venons de citer. Le « désert bithynien » du narrateur est repéré aussi dans l'éb. 17. Nous sommes toujours dans la symbolique du désert, le narrateur tente d'atteindre le salut de l'être par la muliérisation androgynique, mais peut-être cette tentative est-elle vaine, et sans doute le narrateur est-il condamné, dès les premiers jets, dès les ébauches, à errer dans son désert intérieur. Dans sa version manuscrite, le narrateur souligne que le Désert et la Bithynie existent en lui :

Mais d'une phrase à l'autre et souvent même d'un mot au suivant, c'était le Désert. La Bithynie n'existait pas hors de moi, dans les lointains du temps perdu, mais elle faisait partie de ma pensée et de ma sensibilité, et je n'avais même pas besoin, pour y errer et m'y perdre, de me la représenter à l'aide d'images précises : elle était un état de mon âme et même, je puis bien le dire, son état permanent et comme sa substance. (f. 409 p. 245).

Dans le folio abandonné, ce désert est désigné comme une épreuve que le narrateur doit surmonter pour se découvrir dans la quête de soi¹²⁵. Ailleurs, au début de l'ébauche, le narrateur

¹²⁵ Le thème du désert comme épreuve n'est pas étonnant de la part d'un ancien séminariste. Jésus était tenté par le diable au désert lors d'un jeûne qui dure quarante jours. C'est au désert que se repentent certains saints et surtout dans l'iconographie chrétienne, la très belle pécheresse Marie-Madeleine. Claude Louis-Combet est aussi un fervent lecteur des mystiques comme le montre le copieux dossier des « Sources » de *MM*. Dans ses sources, nous détectons un livre sur la vie de saint Antoine où des passages sont consacrés aux tentations du moine face au démon. Ces tentations se résument sous forme de pensées qui occupent le moine : « Ces pensées sont d'abord anodines. Elles étonnent seulement l'ascète, parce qu'elles le ramènent à un stade qu'il croyait dépasser sans retour. Il repense à l'aisance dont il jouissait, ou tout simplement à sa sœur, aux responsabilités, qu'il a envers elle. De fil en aiguille, toutes ses relations de famille reviennent à son esprit. Mais aussi l'argent, qu'il n'a plus, se révèle à lui, avec un pouvoir, de susciter une attirance, ou au moins une préoccupation insensée. » (p. 73). « Cependant, quelles armes le nouveau moine va-t-il opposer à un pouvoir si insidieux ? [...] Là surgit la foi, la « grande foi » d'Antoine qui, en s'exerçant par des prières continuelles, va assurer un premier triomphe de sa constance. » (p. 75). Ensuite surviennent les tentations de la chair auxquelles st Antoine oppose de nouveau l'arme de la foi : « A l'obsession charnelle, Antoine oppose la méditation. [...] Pour mieux caractériser cette méditation, il nous dit encore qu'à son principe, Antoine « mettait le Christ dans son cœur ». [...] c'est la réalité mystique du Christ présent dans le cœur. On voit comme la foi de l'ascète est une véritable sortie de soi qui, en même temps, implique une entrée en soi de l'autre, de cet « autre » qui n'est pas seulement Dieu, mais le Christ. » (cf. Louis Bouyer, *La Vie de s. Antoine, essai*

établit le lien entre son histoire et celle de la sainte. L'hagiographie lui révèle que l'attente est un moyen d'exister, de retrouver l'être. Et pour être, il faut se tourner vers sa féminité, cette féminité qui l'a poussé à séduire l'Abbé pour retrouver son identité. Le narrateur est obsédé par sa féminité comme par la femme.

Le dossier des ébauches contient donc seulement trois brouillons sur le rapport entre le narrateur et Marina et la projection du novice dans le deuxième récit. Ces textes ont été réécrits dans la version finale avec des remaniements permettant d'élaborer le concept de la mythobiographie telle qu'il prendra forme dans la *Revue des Sciences Humaines* en 1997. L'histoire de Marina apparaît comme un « récit initiatique », une « légende » dans le ms, des termes que les ébauches ne mentionnent pas. La première apparition de Marina dans le texte définitif restitue à la sainte son côté masculin que l'avant-texte négligeait de montrer. L'espace du désert est doté d'une symbolique fondamentale dans la version définitive où l'élément spatial se transforme en état d'âme du narrateur. Le jeu de miroir se cristallise dans le texte final à travers un travail de réécriture qui comble les lacunes et élimine les imperfections de l'avant-texte, tout en prolongeant des images et des symboles restés en attente d'écriture.

2.2.1.2 Ebauches du récit légendaire

Nous analyserons maintenant les ébauches consacrées au récit légendaire, celui de la sainte. Dans le dossier de marginalia, nous sommes face à des textes qui n'ont pas été retenus par leur auteur, des passages qui transcrivent le premier essai d'élaboration de cette trame romanesque et hagiographique. Nous repérons des folios achevés et inachevés qui présentent des ressemblances avec la version finale mais qui ont été réécrits pour des raisons qu'il nous revient de cerner.

2.2.1.2.1 « L'histoire de Marina commence » : un éternel recommencement

Nous commencerons par le personnage de Marina, personnage principal de ce deuxième récit (consacré finalement dans les chapitres pairs) et auquel se compare le narrateur dans son cheminement spirituel. Les ébauches nous offrent une chance inouïe d'examiner la genèse de

sur la spiritualité du monachisme primitif, Editions de Fontenelle, Abbaye S. Wandrille, 1950). Nous n'oublions pas que Claude Louis-Combet a écrit le texte d'un court métrage, pour Zéno : *Les Tribulations de saint Antoine*. Jésus et saint Antoine sont sortis vainqueurs de leurs combats avec le diable alors que notre narrateur ne lutte pas contre les tentations du démon mais semble au contraire trouver dans son union avec le diable un moyen d'exister. Il restera toujours dans le désert, désert du sens et de l'être et n'accèdera jamais au salut et à la plénitude.

cette figure emblématique autour de laquelle se construit la trame hagiographique. Nous ne saurons dire combien d'ébauches l'auteur a tentées car, dans le dossier des marginalia que nous avons, nous ne possédons que les folios qui ont résisté à l'abandon et au tri du romancier.

Le dossier de marginalia a conservé trois ébauches (éb. 7, 8 et 9 pour 5 folios) qui constituent trois versions sur le début de la trame hagiographique, moment qui, apparemment, a posé à Claude Louis-Combet quelques difficultés. Ces trois ébauches sont le moment capital où l'auteur introduit la sainte dans son récit, moment phare de la mythobiographie, qui a nécessité trois états différents, soumis à de nombreuses biffures, autant de remords ou d'hésitations de Claude Louis-Combet, qui n'en finit pas de retoucher le texte où le lecteur doit être illuminé par la jeune Bithynienne. L'éb. n°7 est consacrée à la jeune fille Marina. Ce folio précise qu'avec la mort d'Irène commence l'histoire de sa fille Marina. Dans un plan que l'auteur a ébauché pour son récit hagiographique (f. 25 du dossier des « Plans », Annexes III), Louis-Combet précise que « le récit de la vie de Marina commence avec la mort de la mère ». L'auteur signale l'absence des informations sur l'enfance de la sainte. Dans la mythobiographie, Claude Louis-Combet n'évoque pas l'enfance de Marina. Nous ne connaissons cette jeune fille qu'au moment de la mort de sa mère à l'âge de quinze ans comme si la jeune fille « surgissait brusquement dans la plénitude de sa jeunesse » comme le souligne l'ébauche : « Elle a quinze ans, l'âge des noces en Bithynie. » (p. 100, f. 151). La réécriture de ce passage s'effectuera au f. 144 (p. 95) avec une phrase qui ressemble beaucoup à celle de l'avant-texte mais où le terme « légende » fait son apparition pour préciser qu'il s'agit d'une légende et non d'une histoire que l'auteur aurait inventée : « La légende de Marina commence avec la mort d'Irène, sa mère. » Louis-Combet enchaîne dans son ms sur la mort d'Irène et décrit les funérailles qui révèlent certaines traditions du peuple bithynien, les détails absents de l'ébauche qui tente de cerner la figure de Marina. En outre, l'auteur déclare l'importance de la mère dans la sainteté de sa fille à travers le prénom qu'elle lui choisit : « Telle est Irène, désormais et à jamais sans regard et sans [voix] mouvement et sans voix : celle à partir de qui peut s'écrire la légende et celle qui, par le nom qu'elle lui donna, décida de la sainteté de son enfant. » (f. 146-147, p. 97). Le second état de cette primordiale et première description de Marina est l'éb. n°8 qui contient deux folios numérotés 1 et 2 où l'auteur réécrit l'éb. n°7. Contrairement à la première version où l'âge de la jeune fille n'apparaît pas, Louis-Combet inscrit « douze ans » pour déterminer l'âge de Marina relié à la mort d'Irène. La version définitive commencera par la mort d'Irène et ne mentionne l'âge de la

sainte que quelques folios plus tard. Mais les douze ans de l'ébauche se métamorphosent en « quinze ans » : « Elle a quinze ans – l'âge des noces, en Bithynie. » (f. 151, p. 100). Louis-Combet enchaîne ensuite sur la description des Bithyniennes. Elles ont des yeux noirs comme dans la version définitive mais cette malice qui les caractérise dans l'avant-texte ne réapparaît pas finalement dans le ms comme si Claude Louis-Combet ayant voulu leur garder leur mystère, leur profondeur, leur gravité. Ailleurs ce « rêve [occulte] < immémorial > de houille, de bois brûlé, de terre calcinée – comme si elles [contemplaient à leurs insu] < promenaient à leur insu >, le regard de leur cœur en [un] < des > paysages [d'une] < de > fervente désolation » ne sera pas repris dans la version finale. Par ailleurs, l'origine de l'âme bithynienne « née, à ce qu'on dit, des amours du feu et de la nuit » a son écho dans « regard de feu et de miel » (f. 135, p. 89). Cette dualité « ombre » et « violence » est suggérée dans « rapace » et « proie » sur le même folio : « Les Bithyniens ont un sentiment presque excessif de la dualité. » (f. 133, p. 88). Les « yeux immenses » des Bithyniennes sera repris, folio 128. La dernière phrase de l'ébauche « Car les Bithyniennes sont plutôt de petite taille et d'apparence un peu chétive » est démentie par : « sont longues et minces sous leur tunique aux plis serrés. » (f. 129, p. 85). Là encore, nous pouvons conclure qu'entre l'avant-texte et le texte, dans ces ébauches que Claude Louis-Combet a copieusement remaniées, les transformations sont allées du côté d'une stylisation de l'image, d'une sensualité de l'atmosphère maritime. Voilà les Bithyniennes privées de leur « malice » initiale, de leur « chétive » taille qui les rendraient si humaines, pour devenir des femmes sveltes et mystérieuses, proche de la terre et comme enfermées dans un songe immémorial.

Passons maintenant à l'éb. n°9 où nous avons deux folios agrafés et numérotés 1 et 2. Cette ébauche constitue probablement la troisième version du début de l'histoire de Marina. Dans sa troisième version, l'auteur reprend quelques phrases de l'éb. 7, précisant que « l'histoire de Marina commence avec la mort de sa mère » alors que cette information était omise dans l'éb. 8. Quant à l'âge de la jeune fille, l'auteur semble hésitant : « Elle a dix ans, peut être douze » alors que l'ébauche précédente ne montre pas d'hésitation sur l'âge de la jeune fille. L'auteur reprend une autre phrase de l'éb. 8 : « A cet âge, en Bithynie, sur les bords du Pont-Euxin, les filles sont nubiles. » Il existe une autre phrase qui débute de la même manière mais se termine différemment dans l'éb. 9 : « Elles ont des yeux très noirs qui [rêvent] [font] < poursuivent >, dans la profondeur des arcades sourcillières, [des rêves] < leur éternel rêve > de charbon, de bois brûlé, [de matières calcinées – il y a] et d'incendies [de villages] et de calcination. » La malice

est éliminée, « le berceau de leurs arcades » se transforme en « la profondeur des arcades sourcillières », le « rêve immémorial » devient « leur éternel rêve ». « La houille » disparaît, « le bois brûlé » est gardé. La « terre calcinée » devient « la calcination », l'idée d'incendie est ajoutée, le « charbon » disparaît. « Le regard de leur cœur en des paysages de fervente désolation » est remplacé par « Il y a beaucoup de terre et beaucoup de feu dans ces regards de jeunes Bithyniennes. » L'élément terrestre est ajouté à l'élément igné qui était déjà mentionné dans l'ébauche précédente : « Née, à ce qu'on dit, des amours de feu et de la nuit [...] ». L'auteur choisit d'éliminer l'âme des bithyniennes dans sa dernière ébauche et se contente d'évoquer l'origine de ce peuple : « ils appartiennent à des horizons qu'ont traversés pendant des siècles les hordes des Scythes et des Huns. » Le mot « hordes » reviendra, dans la version manuscrite, pour désigner les barbares, mais il fait allusion à l'origine de Marina : « Du désert, il semble que tout pouvait naître, les hordes de barbares aussi bien que la procession des saints, le magma des puissances sataniques comme les tourbillons des anges de lumière. » (p. 219, f. 358). Le mot « barbares » était déjà présent dans la dernière phrase de l'avant-texte : « D'innombrables générations de femmes furent violées, massivement, par le flot [continu] des barbares jailli [par énormes] < spasmodiquement > des forêts, des déserts et des steppes. »¹²⁶ Louis-Combet précise l'origine des Bithyniens en inscrivant « Race : issu des invasions barbares », au folio 25 du dossier des « Plans ». Les « Huns et les Scythes », remplacés par les « barbares », voilà encore une façon pour le romancier de gommer tout ce qui pourrait ancrer son roman dans une réalité historique, dans un réalisme qu'il rejette de toutes ses forces. La stylisation, voilà ce qu'il recherche. L'historicité, voilà ce qu'il rejette. Ailleurs, La thématique du viol qui se développe dans le ms nous rappelle la destinée de Beatabeata qui fut violée par trois mille hommes et mourut dans l'extase.¹²⁷ Vers la fin, plusieurs notes fluctuent, des notes qui comparent les Bithyniennes aux Arabes par la douceur et la couleur de peau, rapprochement que disparaîtra dans le texte définitif. D'autres notes évoquent les enfants, l'odeur du lait caillé, de la cannelle, du poivre et de la girofle. Avec cette dernière note qui relie femme, aromates et mort, nous pouvons faire un parallèle avec « l'encens » qui s'exhale pendant les funérailles d'Irène :

¹²⁶ « Un avant-texte de *Marginalia* opère une remontée vers ces premiers temps par une méditation sur la race des Bithyniennes à laquelle appartient Marina : filles des steppes, leurs mères ont été fécondées par des barbares [...]. Tout se passe comme si, dans l'imaginaire, Marina était l'ancêtre de toutes les femmes du monde [...]. » (cf. « L'imagination mythique », *op. cit.*, p. 216.)

¹²⁷ Nous avons déjà évoqué le folio 134 des « Pensées Détachées » (Annexes III) où le récit de *Beatabeata* était en germe. Publiée six ans après *MM*, *Beatabeata* n'aura plus beaucoup de rapport avec la sainte ici invoquée, capable de guérir les maladies.

« Excédées d'encens et de cierges, dans l'ombre de la crypte où se déroule l'office des morts, les voix se développent, gagnent en puissance et en chaleur, sans jamais dévier de leur ligne mélodique. » (p. 97, f. 147). Un élément de l'avant-texte, ici « l'encens », quand il n'est pas repris dans le passage du texte qui lui correspond, ne disparaît pas forcément du roman, et peut réapparaître dans un autre passage. Claude Louis-Combet semble avoir disposé dans l'avant-texte des thèmes, que le texte reprend, dans des ordres parfois basculés, pour créer une atmosphère précise, celle qui saura rendre compte d'une prédisposition de Marina à la sainteté. Nous avons donc assisté à une genèse progressive où l'auteur réécrit par trois fois sa première description de Marina pour ajouter des éléments afin d'étoffer son texte, quitte à être saisi de remords et biffer ces mêmes ajouts, afin de soigner l'image des Bithyniennes. Claude Louis-Combet semble avoir hésité longtemps sur l'âge de Marina. Dans l'éb. 7, l'auteur ne mentionne pas l'âge de Marina, dans l'éb. 8, il signale qu'elle a douze ans et hésite encore dans l'éb. 9 en disant qu'« elle a dix ans, peut-être douze ». Dans le br identifié n°20, nous trouvons de nouveau ce chiffre biffé par Louis-Combet remplacé de nouveau par « quinze » dans son avant-texte : Louis-Combet ne tranchera que dans la version finale.

Byzance est le sujet de l'éb. n°13, un folio seulement composé de trois lignes. L'auteur commence son texte par « Marina songe à Byzance dont elle ne [connut] < sait > que la légende [sur] [les lèvres] » et décide de l'abandonner. Nous repérons, dans la version manuscrite, un passage qui ressemble par son début à cette ébauche : « De Byzance, elle sait – par des mots aussi fascinants que des images – la vastitude composite, les quartiers engrenés, la prolifération segmentée des rues, ruelles et venelles, la hauteur des immeubles, la concentration et la superposition des humains, la démesure [...]. » (f. 288) (p. 179). En route vers le monastère du désert, la jeune fille rêve à cette vie qu'elle aurait pu mener si elle avait choisi la ville, et son désir. L'auteur réécrit ce passage de manière à offrir au lecteur une version plus développée et plus explicite. Dans la première version, embryonnaire dans cette ébauche, les suppressions effectuées dans un paragraphe qui fait à peine trois lignes montrent un auteur hésitant qui n'est pas encore sûr de ses mots et de ses phrases et qui n'a peut-être pas digéré tous les éléments de sa documentation qui lui permettrait de dessiner Marina. Dans le ms, l'auteur se révèle plus sûr. La ville est décrite à travers la réflexion de la jeune fille qui, fascinée, évoque la magie et les enchantements de Byzance. Elle décrit l'architecture « prolifération segmentée des rues, ruelles et venelles, la hauteur des immeubles », les « édifices religieux et publics ». Elle expose « la

frénésie déambulatoire des peuples, la morgue des uns, l'humilité rampante des autres, les allures obliques des uns », comme elle pense aux femmes qui soignent leur corps et sont tout à leur beauté : « la transparence des voiles sur le corps des femmes, la lourdeur des bijoux, la variété des fards, [...], l'excentricité des coiffures, le déluge des pierres précieuses, des émaux et des ors, la gamme infinie des teintures pour les cheveux, pour les sourcils, pour les lèvres, pour les ongles [...] » (p. 179, f. 288). Elle compare ce luxe féminin à son destin inverse, elle qui s'enfonce dans le désert des sables, elle qui renonce à la femme pour se travestir en homme. Claude Louis-Combet sait jouer de l'opposition radicale entre la vacance et la béance d'un désert aride, et le tournoiement et la prolifération de vies dans la ville de toutes les luxures. Elle souffre déjà en se projetant dans un futur qui détruira toute chance de vie normale : « La perspective de mourir vierge lui paraît quasiment impensable. Et plus impensable encore une vie entière sans espoir de voir reconnaître sa féminité. » (f. 289, p. 180). Byzance est donc une ville de fantasmes, de luxure et de jouissance. Dans les pensées de Marina, perce le regret de n'avoir pas pris une telle destination, comme Hercule, elle fut invitée à choisir entre deux chemins, vice et vertu :

Marina ne saisit pas encore pourquoi elle n'a pas pris la route qui mène à Byzance. Il lui semble même qu'elle n'aurait pas eu à trahir le sens de sa prière ni douter de la sincérité de sa foi religieuse si, ayant refusé de répondre à la sollicitation de son père, elle s'était simplement décidée à chercher sa vérité propre dans le pandémonium byzantin – car sur la Ville au-dessus de toutes les villes, elle a rêvé comme elle a rêvé quelquefois sur son corps et, dans le même temps, comme s'il y avait quelque rapport essentiel entre l'épaisseur de son désir et la toute-puissance de la capitale et comme si cette foudrière humaine, dans le labyrinthe de ses intrigues et l'ardente passion de ses vices, présentait son image pour reflet de ce visage féminin qui se cherchait inlassablement à travers les rites du miroir. (f. 287, p. 179).

Au folio 7 du dossier des « Plans » (Annexes III), Louis-Combet notait « Tentation de Byzance » à propos de Marina avant son voyage avec le père vers sa destination ultime. Cette ville est le symbole de la féminité : « Souvenir de son village et désir de Byzance appartenaient à tout ce qui demeurait en lui d'obscur, d'humide, de végétatif, à cette sorte de ténèbre marine qui faisait partie de lui-même et dont ses désirs inquiets recherchaient l'image dans le puits près duquel il venait de préférence travailler. » (f. 357, p. 218). Ailleurs, Byzance est liée aux origines mêmes de la sainte, c'est la ville où Irène et Eugène se sont rencontrés :

Du dedans du village (dans le dedans du cœur), qu'était-ce que Byzance, au regard de la jeune fille Marina, sinon cette Cité des mystères indissociables de l'amour et de la foi où régnait définitivement l'ombre conjointe d'Irène et d'Eugène ? A songer à l'œuvre délirante qui avait fait, de la ténèbre amoureuse, l'essence de sa destinée, Marina avait souvent pensé qu'il y avait, en Byzance, une patrie pour elle, un lieu pour sa beauté, et que si elle avait si jalousement conservé sa virginité, c'était dans l'attente de l'offrir, à son tour, là où la ville serait la plus obscure, à quelque héraut de Dieu – à l'un de ces prophètes échevelés comme il en surgissait quelquefois à Byzance [...]. (f. 396-397, p. 238-239).

A l'évidence, Claude Louis-Combet a voulu jouer du mot Byzance et tirer profit de toutes les images qui sont traditionnellement attachées, celles d'un Orient luxueux et luxuriant. En effet, Byzance se révèle davantage comme le lieu où l'amour et le mariage sont possibles pour une fille qui a déjà l'âge des noces en Bithynie. C'est la ville où Marina espère trouver son futur mari. Toutes ces possibilités d'amour et de bonheur s'évanouissent à la porte de Maria Glykophilousa. Sa féminité opprimée sera le sujet de l'éb. n°14 consacrée à une réflexion sur la féminité de Marina qu'anéantira la voie vers la sainteté : « Femme, elle ne sera jamais elle-même. »

L'auteur nous a laissé aussi trois ébauches (éb. 21, 22, 23) sur une autre scène majeure de l'hagiographie, la scène de confrontation entre Marinus et Salomé. Là encore, il s'agit d'un passage fondateur du roman, comme la présentation de Marina, et fait partie de ces passages que Claude Louis-Combet ne conçoit pas dès la première campagne d'écriture, mais qui nécessitent des réécritures. Dans la version manuscrite, la rencontre entre Marina et Salomé occupe les folios 490-519 (p. 286-302) donc 29 folios. L'auteur développe méticuleusement, dans son texte définitif, cette scène qui constitue l'une des scènes majeures du roman, quand Marina est confrontée au Féminin, dont les artifices et les mensonges vont causer sa perte en tant que moine, mais vont l'engager vers la sainteté. L'auteur précise que la courtisane s'installe à côté de Marinus accroupi, à l'écart des autres moines. Elle est attirée par lui grâce à son physique singulier et unique :

Et soudain elle avait aperçu Marinus, le seul qui ne portât pas de barbe et dont la silhouette paraissait singulièrement déliée parmi celles de ses compagnons. [...] Ce garçon-là, qu'elle n'avait jamais vu, depuis qu'elle se rendait au marché, l'intriguait ou l'excitait. (f. 490, p. 287).

Salomé adresse la parole à Marinus qui ne répond que par un sourire. Avant la danse séductrice de la courtisane dont les échos avec la danse d'une autre Salomé, celle de l'héroïne biblique, qui

causera la perte de saint Jean Baptiste, sont évidents¹²⁸. Marinus touché par la présence de la femme se souvient de son passé et pour un instant rejoint la part féminine en lui :

Et ce qui est étrange, c'est que Marinus rejoigne, par la pure grâce d'une mélodie vocale, cette part de lui-même qui ne s'est jamais accomplie : cette femme qu'il était et qu'il n'est jamais devenu – étrange aussi qu'à un moment et sans qu'aucun élément de la conversation ait pu jouer un rôle inducteur, il soit envahi par la réminiscence de sa mère. (f. 492-493, p. 288).

Ensuite Marinus abandonne ses frères et accompagne la courtisane, dérogeant ainsi à la règle monacale. Il se laisse mener par ses désirs, laissant comme il le dit lui-même, ses pieds le guider, ces mêmes pieds qui étaient ceux du narrateur au début du roman, et qui étaient privés de mouvement, privés de destinée. Louis-Combet précise que Marinus est à la quête de son identité et non du plaisir au moment où il suit la courtisane. A la question qu'il aimerait poser à Salomé « qui suis-je, puisque tu es ? Il attendrait la réponse magique « [...] tu es femme, puisque je suis femme, tu es Marina, puisque je suis Salomé » (f. 495, p. 289). L'auteur décrit au folio 499 la

¹²⁸ « Au commencement, Salomé n'a pas de nom : l'Evangile de Marc (VI, 14-29) et celui de Mathieu (XIV, 1-2), qui fondent son existence, ne la désignent que comme « la fille d'Hérodiade » : elle est l'instrument de vengeance de sa mère, et le moyen de mort de Jean-Baptiste, extorquée à son beau-père Hérode qu'elle séduit en dansant et pousse à une imprudente promesse, lors de son festin d'anniversaire. [...]. Le nom de Salomé est révélé par l'historien juif Flavius Josèphe (*Antiquités judaïques*) : c'est ainsi le nom de la sœur d'Hérode le Grand, et d'une des « Saintes Femmes », et un nom paradoxal pour cette tueuse, puisqu'il signifie « la Paisible » ou « la Pacificatrice ». Josèphe nous apprend aussi le lieu de la décollation, Machaerous, et la suite de l'histoire de Salomé : elle finit reine d'Arménie inférieure et mère de trois enfants. » (p. 13) « C'est vers le milieu du XIX^e siècle que Salomé se dégage définitivement de l'hagiographie du Baptiste et de l'iconographie religieuse, pour faire cavalier seul. Devenue une obsession artistique collective, elle éclipse le saint qui était la condition même de son existence, et c'est elle qui, dans un mouvement sacrilège, devient l'objet d'un culte qui mêle fascination et répulsion, adoration et horreur. Le poète allemand Heine, « romantique défroqué », semble avoir donné le coup d'envoi : dans *Atta Troll*, il prend le parti d'une Hérodiade Salomé folle et demi-nue, qui baise la « tête sotte du Saint » et la lance en l'air comme un ballon. A l'autre bout du siècle, en 1899, le poète lithuanien Milosz déclare que, pour la danse de Salomé et « ses seins couleur de désert », la tête du saint n'était pas assez cher payé ... Entre les deux, et jusque vers 1920, du Romantisme agonisant au Surréalisme naissant en passant par la Décadence et le symbolisme, Salomé se déploie dans toutes les formes d'art : poèmes (Mallarmé, Banville, Lorrain – M. Krafft prétendit avoir dénombré 2.789 !), contes (Flaubert, Laforgue), théâtre (Wilde ; peinture, arts graphiques, sculpture, objets décoratifs (bijoux, brûle-parfums), architecture même (le palais de Loïe Fuller à l'Exposition de 1900) ; musique : opéra (Massenet, Strauss), opérette (Salominette !), ballet (la Tragédie de Salomé de Florent Schmitt, dansée par Loïe Fuller, Ida Rubinstein, Karsavina), music-hall ; photographie et même cinéma naissant (à partir de 1902)... Cette obsession de Salomé est celle de l'Eternel Féminin tel qu'on le rêve à la fin du siècle : beauté orientale et lascive, vierge terrifiante et irresponsable, elle manifeste dans son sourire et dans son geste le triomphe conjoint d'Eros et de Thanatos. » (p. 14). Deux grands noms comme Moreau et Picasso ont été fascinés par la femme biblique. « [...] les deux chefs-d'œuvre de Gustave Moreau (l'huile *Salomé*, à Los Angeles, l'aquarelle *L'Apparition*, au Cabinet des dessins du Louvre) connurent une postérité exceptionnelle dans les milieux artistiques : Moreau a doté la Danseuse d'un caractère hiératique et sacré, l'a vêtue de bijoux jusqu'à en faire un vivant bijou, aussi suggestif qu'énigmatique. » (p. 15). « Deux gravures de Picasso en 1905, passablement sarcastiques, montrent Salomé en fillette nue écartant les jambes, ou, vieillarde ridicule, exhibant des appâts plus que flétris. » (p. 15). (cf. *Salomé dans les collections françaises 1988-1989*, Musée d'art et d'histoire (Saint Denis), Musée des Beaux-Arts (Tourcoing) ; Musée Toulouse-Lautrec (Albi), 1988).

posture du moine qui se tient près de Salomé, allongé sur le côté et souligne l'absence de communication entre les deux hormis celle par le regard. Ensuite l'auteur évoque le passé de la jeune fille qui a connu beaucoup d'amants mais qui est attiré par les moines considérant que :

Les moines du Désert, les solitaires, les silencieux, les contemplatifs, représentaient cette race d'hommes supérieurs dont s'inquiétait son cœur et dont elle imaginait l'âme intrépide, aussi violente que douce, riche d'un appétit absolu, qu'elle seule, peut-être, femme entre les femmes, mais rejetée des femmes, saurait reprendre à son compte et, certes sans le combler, exalter de son amour. (f. 502, p. 293).

C'est au folio 504 que Salomé enlève ses vêtements pour déployer sa stratégie de séduction. Louis-Combet inscrit, au folio 123 du dossier des « Pensées Détachées », une note sur la danse de Salomé où la femme se résorbe jusqu'à être : « la béance d'une seule paire de lèvres [...] » qui trouve son écho dans la version finale : « Ainsi danse Salomé. Ainsi se hâte-elle lentement vers l'absorption de tout son corps par son sexe – prenant son temps, car de toute façon, le temps est perdu et porte en soi, sa propre condamnation [...] » (f. 517, p. 301). L'éb. n°21 évoque cette danse séductrice sous forme de mots que l'auteur développera dans la version finale, danse à peindre par les hommes de Lettres et par les peintres, morceau de bravoure auquel s'est déjà attelé Flaubert dans *Hérodias*. Nous avons d'abord une phrase qui se termine par « honte et de tristesse ». Le ms évoquera aussi ce sentiment de « honte » (f. 513-514, p. 299) : « [...] et que l'homme tremble de tous ses os et qu'il se rapetisse dans sa chair avec sa misérable rognure de phallos et qu'il grimace de honte et de terreur parce que le sexe de la femme, comme la nuit qui en est la plus parfaite image, est non seulement insondable et hors de prises de l'identité, mais qu'il est, comme elle, peuplé des pires présences du rêve : car [tout] tout ce qui blesse, tout ce qui dévore, [...] » Certes la phrase du ms est loin d'être la réécriture de la phrase de l'ébauche, mais nous noterons que ce thème puissant de la « honte » est lié d'emblée à cette scène de séduction. Salomé se sent « humiliée et niée » par Marinus et souhaite, dans sa fureur, que l'homme souffre et qu'il réalise que le sexe de la femme est insondable, hors de prises, et qu'il est à l'origine de tout. Ailleurs, dans l'ébauche, les notes sur la danse de Salomé donneront prises à des développements ultérieurs dans le ms. Les mots « gestes, main, doigt, lèvres » reviendront dans la version définitive, « geste, doigt et lèvres » se lisent dans une même phrase :

Car le geste de Salomé fut autrefois le geste de Marina : cet étalement radié de tous les doigts sur les hanches et sur le ventre et leur égarement dans la toison et leur course effrénée, encore que bien proche de l'immobilité, vers le ruisseau des lèvres noires – et le jaillissement du point vif et la montée du souffle, son ampleur nouvelle et son accélération [dans la gor] parmi les cordes de la gorge. (f. 510, p. 297).

La « main » sera l'objet d'étude d'une autre phrase : « D'un mouvement de la main accomplissant l'élan de tout [le corps] < son être >, la femme serait son corps devant la femme.» (f. 507, p. 296). Dans l'avant-texte, Louis-Combet note deux fois le mot « cri » qui n'est autre que le cri de Salomé furieuse à cause de l'insensibilité de son compagnon. La description de la danse commence au folio 515 et se termine au folio 517. Le cri accompagne aussi cette danse dans le ms, un cri qui souligne la colère de la courtisane face à un homme insensible à son charme, un cri qui était une déchirure, une menace, une révolte, un cri qui perçait le silence des moines, thème qui était déjà le sujet de l'éb. 22. La première ligne des phrases nominales pour décrire Salomé : « Hystérie de Salomé. Convulsion. » L'auteur ne garde pas « hystérie » et préfère le remplacer, dans son ms, par « colère sexuelle » pour souligner le rapport entre la colère et le désir sexuel, le ms insistant plus encore que les ébauches sur la sensualité morbide de la courtisane : « Cependant, Salomé s'éprouve elle-même, face à Marinus, aux prises avec une virilité qui se refuse. Une sorte de colère sexuelle telle qu'elle n'en a jamais connu s'empare d'elle à mesure que son geste se précipite. » (f. 512, p. 298). La troisième phrase de l'ébauche « L'appel « Abbas » n'atteint pas Marinus » est reprise dans la version manuscrite. En effet, le mot « Abbas » est lancé maintes fois par Salomé à travers la danse :

Or tout cela, nue et le poing enfoncé dans sa vulve, versée hors de tous ses axes et la bouche ouverte jusqu'aux yeux, Salomé le danse en criant, le danse en gémissant et en hurlant, projetant autour d'elle les sonorités éparses et dissociées de ce seul et toujours même mot, A-B-B-A-S, mais les projetant le plus loin possible pour les rassembler de nouveau en elle-même, peut-être c'est bien ce qu'elle semble viser, avec son regard dément, dans la violence d'un cri qui se cherche en elle, d'amour et de haine mêlés et confondus, et qu'elle est bien la seule, dans la nuit du monde, et la dernière à [pour] < expulser > hors d'elle en elle-même, jusqu'à lui, hors de lui, et cependant en lui – Abbas ! Abbas ! Abbas ! (f. 515, p. 300).

« Abbas » est répété quatre fois pour traduire la force de la colère que ressent cette séductrice qui ne parvient pas à séduire le moine plongé dans ses propres souvenirs. Nous percevons

comment cette scène de la danse de Salomé devant Marinus, et qui est vouée à l'échec, la séduction étant inopérante, ressemble de manière gémelle à la prière séductrice du narrateur devant l'Abbé, ici explicitement rappelé par Abbas. A la convulsion de la danse dans cette seconde scène correspondait un immobilisme impressionnant d'un novice abîmé dans la contemplation de ses doigts de pieds. Les deux scènes de séduction échouent, mais elles sont fondatrices, puisqu'elles vont précipiter le novice et Marinus dans leur errance et leur destinée. Ce cri se répète aux folios 516 et 517 et s'accroît au folio 518-519. Mais contrairement à l'ébauche, le ms n'évoquera pas le cri du moine qui restera silencieux pendant la scène de séduction. Il est tourné vers son passé et plongé dans sa réflexion où il réalise que l'identité féminine est impossible et qu'il n'y a plus de place en lui pour la femme. Tandis que Salomé joue sa séduction, le moine ne voit dans ce jeu que la face de sa féminité éclipsée, cette féminité d'autant qu'il est obligé de cacher :

Cependant, tandis que le cri de Salomé gagne en profondeur de souffle, tandis que la chair éprise d'elle-même touche à son centre et que la voix, donc, se brise, que le mot se disloque et que le désir s'approche vertigineusement de sa rupture, tout le corps de la femme étant crispé dans l'imminence de la joie, Marinus sent tout à coup à quel point sa présence est inutile. Il sent et il sait que sa place n'est pas ici, pas plus qu'elle n'était dans son village bithynien. Il éprouve combien les années du Désert font maintenant partie de lui-même, à tel point que la femme qu'il est n'est plus exactement la femme. Le désir qu'il eut de dévoiler son identité dans l'étreinte de Salomé fut moins qu'un instant – simplement le sursaut d'une adolescente rompue [dans] < sur > sa tige. Ce ne fut rien. Il n'y a pas d'identité. (f. 518-519, p. 302).

Encore un échec identitaire comme le désirait le romancier dès l'ébauche : « La femme n'est pas reconnue par la femme. Elle s'en ira plus seule qu'elle n'était venue. » A l'encontre de l'avant-texte, Marinus se rend compte, dans la version finale, qu'il a perdu son identité et qu'il ne reste plus que le désert intérieur. L'éb. n°23 se déroule aussi autour de cette scène de séduction qui est vraiment aussi pour Claude Louis-Combet une scène à peindre, une scène capable de faire sens, si elle fait tableau, à tel point qu'il lui consacre trois phases d'écriture-réécriture. Cette ébauche commence par un passage barré que nous n'arrivons pas à repérer dans le ms. D'abord trois lignes barrées où il s'agit de dire l'orgueil et la sensualité de la jeune fille (mais nous ignorons s'il s'agit de Marina ou de Salomé ou si l'auteur a commencé à rédiger un passage situé dans un autre endroit de sa mythobiographie et puis l'a abandonné et a réutilisé le même folio pour

rédiger un autre passage). Ailleurs, nous repérons, dans l'avant-texte, le « rêve de tendresse » et « l'extase de souvenirs » de Marinus, comme nous retrouvons le mot « stratégie » en rapport avec Salomé. Les gestes de la jeune femme ont déclenché les souvenirs de Marinus, les moments de sa jeunesse en Bithynie dans son village où il/elle effectuait presque les mêmes gestes d'exploration de soi, de sa chair, ce qui alors lui servait de complétude identitaire : « Et Marinus voit moins, chez Salomé, le rite de séduction destiné à l'homme qu'il n'est pas, que l'image même de Marina, dans sa maison ou son jardin près de la mer, s'aventurant dans la joie de sa chair simplement pour se sentir exister au-dessus des convenances, des bienséances, des principes et des commandements. » (f. 510-511, p. 297-298). Tandis que Salomé déploie ses charmes, Marinus est plongé dans les souvenirs de son propre corps :

Devant Salomé dont le sourire d'amour se prolonge sans se figer comme l'extase de sa nudité, Marinus rejoint un instant la jeune fille Marina telle qu'elle était le jour où elle quitta non seulement sa maison et son village mais, en vérité, sa propre vie, afin de chercher, dans l'ombre de son père, la lumière de Dieu. Cette longue chevelure noire fut sa propre chevelure et cette poitrine dont la douceur se creuse en elle en même temps que frémit la pointe des seins, ce fut sa poitrine, ce furent ses seins, ce furent les variations inépuisables des courbes sous le regard et sous la caresse dans le plaisir d'être femme – il y a si longtemps de cela, c'était avant la grande sécheresse, alors que la solitude était seulement celle de l'être épris de lui-même, dans la jeunesse de ses désirs. (f. 505, p. 294-295).

L'auteur se livre à la description de l'éternel féminin. Salomé, envahie par son désir, échoue devant un moine tracassé par le désir de retrouver la femme en lui, ne serait-ce qu'une fois, après tant d'années de désert spirituel et corporel où la féminité est desséchée et vouée à l'anéantissement. Marina voit en Salomé la dernière chance de recouvrer sa féminité, mais cette chance s'éclipse devant la courtisane qui n'est préoccupée que par l'apparence de l'homme qui la fascine et ravive son désir. Gérard Bonnet établit une comparaison entre Marina et Narcisse dans son article « De l'affirmation narcissique à l'affirmation du sexe » où il parle de l'importance du regard de l'autre dans le sentiment de l'identité :

[...] Il s'agit du regard. Il intervient aux trois principaux moments du récit. Le premier moment notable, c'est celui où la jeune fille se montre nue à son père venue la rechercher pour l'emmener dans son monastère : le moment exhibitionniste. On y assiste à la manifestation du regard. Par cette attitude incongrue, Marina éveille en effet le regard de son père, regard que sur ses

recommandations, elle va intérioriser en revêtant la bure, puis en partageant avec lui une réelle complicité : complicité onirique, incestueuse, riche en fantasmes et en secrets partagés. [...]. La mort du père de Marina vient rompre ce mode de compromis et elle évoque de ce point de vue la mort d'Écho, dans le mythe. C'est ce qui se passe aussi chez d'autres adolescentes qui ont perdu leur père trop tôt et qui ne parviennent pas à en faire le deuil. Comme elles, Marina ne renonce pas à son accoutrement, au contraire, elle s'en sert pour séduire une autre femme Salomé, mais uniquement avec le dessein de l'amener à s'exhiber devant elle. C'est le second moment critique de la légende, le moment narcissique au sens propre du terme. Face à Salomé, Marinus se retrouve comme Narcisse face au miroir de l'onde, pourtant, on perçoit mieux ce qu'elle y cherche. Il s'agit cette fois de s'approprier le regard qu'elle partageait avec le père, de le récupérer pour l'avoir à elle seule. Ce regard qu'elle avait suscité mais qu'elle ne possédait qu'à demi, elle entend cette fois le faire véritablement sien. (p. 93-94). [...]. Il faut que Marinus rencontre Salomé et la contemple réellement. Il lui faut une Salomé charnelle, physique, exhibant sa féminité sous sa forme la plus outrancière. Le moment narcissique par excellence est tout simplement impossible sans que l'autre soit là, et bien là, de la façon la plus impérative qui puisse être. (p. 96).¹²⁹

Dans le texte définitif, nous sommes en présence d'une scène parfaitement construite de manière à élucider la distance entre deux êtres qui se trouvent chacun sur une rive de l'existence. Salomé poursuit son désir de séduire le moine qui tout en restant impassible aux charmes de la jeune fille s'auto-séduit par la nostalgie de son propre corps dans ses souvenirs et attend la reconnaissance de sa féminité de la part d'une Salomé incapable de déchiffrer l'énigme de Marinus. La grande différence entre l'ébauche et la version manuscrite est inscrite, dans cette plongée de Marina au-dedans d'elle-même. L'auteur réécrit cette scène d'une manière subtile captant chaque geste, chaque sensation et chaque souvenir par rapport à une ébauche qui se montrait indigente et se contentait de tracer les thèmes et axes principaux de la scène.

L'activité manuelle de Marinus à Maria Glykophilousa, la confection des paniers qui a fait l'objet de plusieurs folios dans le roman remanié, est présente dans l'éb. 20. Dans la version manuscrite (f. 360), l'auteur élimine les éléments avec lesquels le moine fabrique ses paniers « provision de palmes, d'écorces, de liens d'osier », Claude Louis-Combet se montrant ainsi fidèle à sa volonté de stylisation, qui doit passer par un refus de l'anecdotique au profit du symbolique, et du détail réaliste au profit de l'effacement des signes. Dans le premier jet (f. 3),

¹²⁹ Gérard Bonnet, « De l'affirmation narcissique à l'affirmation du sexe » in *Claude Louis-Combet, Revue des Sciences Humaines*, n°246, *op. cit.*

l'auteur insiste sur la valeur de cette activité pour Marinus qui réfléchit à cette tâche et conclut que ce travail manuel se déroule dans un parfait accord entre l'âme et le cosmos :

Et Frère Marinus qui avait redouté, au début de son séjour à Maria Glykophilousa, la monotonie des jours, [s'apercevait] < découvrait >, avec une curiosité sans cesse renouvelée, que la même occupation, indéfiniment [répétée] < reprise > les mêmes gestes, les mêmes postures, [tout] cela s'accomplissait [selon un rythme qui] dans l'accord essentiel de l'âme avec le divin cosmos, [contribuait] < constituait > tout un cheminement spirituel [...].

« Le cheminement spirituel » du moine ressurgira au folio 366 du ms (p. 223) où l'auteur souligne l'incompatibilité entre la vocation religieuse et l'être féminin :

Dans le cheminement spirituel que fut, pour Marinus, le dépouillement de sa féminité, les sensations, sentiments, rêveries et préoccupations de toute sorte qui avaient trait à la menstruation, représentèrent un obstacle majeur et comme un temps, rythmiquement renouvelé, d'hésitation sur soi-même, d'incertitude sur le sens de l'aventure et, par là-même, de plus grande vulnérabilité.

Comme nous l'avons déjà montré dans la partie précédente, le ms élucide beaucoup mieux la féminité de la sainte que ne le font les ébauches et les brouillons. En effet, cheminement spirituel et la féminité semblent incompatibles, la féminité étant une voie privilégiée vers l'accomplissement cosmique, la spiritualité occasionnant plutôt un accomplissement mystique. Marina souffre parce qu'elle est femme, et obligée de cacher sa féminité. La version définitive, à la différence de l'ébauche, évoque « la menstruation » de Marina, événement mensuel, qui se déroule dans une souffrance non seulement physique mais aussi morale. Elle se procure les chiffons nécessaires en cachette et s'en débarrasse en secret. L'interrogation qui figure, dans l'ébauche, au sujet de Marina est résolue dans le ms puisque la sainte a pu se détacher de sa féminité en se débarrassant du dernier symbole, « le bijou », qu'elle jette dans le puits. Au folio 362, l'auteur fera se joindre le renoncement à la féminité et le « renoncement à soi », qu'appelle cette phrase de l'avant-texte : « Marinus voudrait renoncer à soi – à la totalité charnelle-spirituelle. » (f. 4). La phrase du ms est plus explicite et témoigne de la ferme volonté de Marinus de se détacher de sa féminité pour accéder au salut : « Avant même d'entrevoir ce que pourrait être, un jour, sa propre vie de salut, Frère Marinus sentait qu'il devait d'abord se détacher de sa féminité. » (f. 362) Louis-Combet souligne la difficulté que rencontre Marina si attachée à sa féminité, il décrit la souffrance de la jeune fille suite à son travestissement : « Les nuits, si brèves qu'elles fussent, dans la solitude de sa cellule, étaient, pour Frère Marinus, des

moments de profonde misère. Longtemps, il fut hanté du désir de regarder son corps, d'en toucher les formes, d'en respirer les odeurs et comme de l'épouser et de communier à son essence par les gestes de la caresse... » (f. 362). L'interrogation « Mais comment est-ce possible avec cette adhésion féminine de lui-même à toutes choses sensibles ? » est traduite, dans la version finale, par la description minutieuse de l'attachement de la sainte à sa féminité. En effet, Louis-Combet décrit la souffrance qui commence d'abord avec le changement vestimentaire : « Comme tous les Frères, Marinus couchait dans la robe qu'il avait portée le jour, dans laquelle il avait transpiré et dont il avait éprouvé la rudesse dans toutes les activités de la journée. La nuit, en dépit de la fatigue qui le poussait au sommeil, le jeune moine ressentait la réalité de ce vêtement sur son corps comme une charge accablante et odieuse. » (f. 362-363, p. 221). La suite de ce folio constitue un brouillon identifié qui évoque la souffrance d'un corps dans le besoin de recouvrer sa féminité, (br n°34, f. 363, p. 221). Ailleurs, l'auteur décidera d'abandonner les quelques lignes sur les moines d'antan dans la version définitive. La comparaison entre les ascètes du passé et Marina n'existe pas non plus dans la version finale. Louis-Combet reprend le même chiffre à propos des moines pour souligner la contradiction entre l'ascèse et le désir : « De très vieux moines, limés par quarante ou cinquante ans de mortification, sentaient glisser dans l'ombre, l'ombre femelle de la concupiscence. » (p. 227, f. 374). Par contre, les quelques lignes consacrées aux moines qui se transforment en ermites pendant quarante ou à un moine qui demeure six ans dans la même posture¹³⁰ annoncent déjà le destin de la sainte qui reste des années au pied d'un arbre avant que les moines ne retrouvent son corps :

Marina resta donc là précisément où elle s'était arrêtée car, en vérité, nul ailleurs ne sollicitait son désir. Ce cyprès, aux confins extrêmes du Désert et de la Terre des Saints, devait être pendant vingt ans, son unique abri – modèle de rigueur mais aussi de fidélité (voire d'obstination) et image, dès le premier instant, de cette indifférence au monde et à soi-même et de ce dépouillement intérieur qu'elle avait encore à conquérir dans l'infinie patience des jours. (f. 600, p. 343).

La colonne se transforme en arbre et les six ans en vingt ans de pénitence. Nous sommes loin de l'hagiographie qui évoque le parcours de Marinus, mendiant plusieurs années pour élever cet enfant qui n'était pas de lui - elle. Mais Claude Louis-Combet travestit volontiers l'hagiographie première, et ce, dès l'avant-texte, car le motif de la pénitence érémitique, de l'inhumaine posture

¹³⁰ Louis-Combet s'est inspiré du mysticisme celtique notamment dans l'ouvrage de Dom Louis-Gougau *Dévotions et pratiques ascétiques au Moyen Âge* dont nous avons la trace dans le dossier des « Sources » (Annexes II), où il inscrit une note sur st Kevin de Glendalough qui reste sept ans dans la même posture.

d'un être qui s'enfonce dans le sable, comme le fait Winnie chez Beckett dans *Oh ! Les Beaux Jours*, comme le fera encore Dom Claudius dans *L'Âge de Rose*, lui semble propre à être le révélateur d'une extase mystique, d'une fusion avec la terre, d'une union mystique avec le sable, c'est-à-dire le néant, en parfaite adéquation avec la théologie négative.

L'éb. n°18 a été elle aussi soumise à la réécriture dans la version définitive. Cette ébauche, composée de trois lignes, évoque une compagne sans identité, sans nom qui ressemble à Marina. Au folio 470 (p. 276), nous repérons un paragraphe qui commence de la manière suivante : « A cette compagne diurne, il ne donna pas de nom. » Au folio 467 (p. 274), L'auteur évoque le rêve de Marinus sur Marina : « Alors Marinus, rendu au sommeil, rêva que Marina le touchait de ses deux mains, lui caressant le visage comme eût fait un aveugle qui aurait, par le seul contact, cherché à l'identifier. » La compagne était d'abord Marina, la partie féminine de Marinus qu'il souhaite rejoindre avec laquelle elle souhaite composer l'idéal androgyne. Il la retrouve en rêve, seul moyen de retrouvailles, contrairement à la réalité qui contraint le moine à cacher sa féminité. C'est un rêve de fusion qui restitue au moine sa part féminine : « Dans ce rêve, Marinus allait à la rencontre de Marina. Il s'asseyait auprès d'elle, quelquefois à distance, en face d'elle, d'autres fois touchant de l'épaule ou du genou. Beaucoup plus tard seulement, leurs visages se rapprochèrent et, une fois, une seule, leurs bouches entrèrent l'une dans l'autre... » (f. 468, p. 275). En outre, l'auteur souligne la disparition progressive de la féminité, avec le temps la femme meurt et cède sa place à l'autre, l'autre de soi, celui qui doit s'anéantir pour être :

Quelquefois cependant, il arriva que Marinus se réveilla au milieu de son rêve et que, dans un état qui n'était ni la veille ni le sommeil, il chercha sur lui-même à s'assurer de sa propre consistance charnelle et de sa propre identité. Il lui arriva donc de toucher ses propres seins et même d'entrer ses doigts dans sa toison, dans l'hésitation de savoir si ce corps de femme, donné à son contact, était encore le sien et déjà celui de sa compagne. Mais ces seins rétrécis et ce sexe sans complaisance étaient bien ceux de Marinus. Aussi celui-ci pouvait-il redormir, délivré de toute ferveur : s'il retrouvait Marina, elle ne serait que l'image d'un songe dont personne ne pourrait lui imputer la responsabilité. Il se rendormait donc... Et de nouveau, Marina était là. Mais dépouillée, cette fois-ci, de la robe de la bure, elle était une jeune fille aux seins gonflés, au ventre rond. Et Marinus tendait les bras pour la saisir, la retenir, la faire sienne à jamais, mais elle, elle s'enfuyait en riant. (f. 468-469, p. 275-276).

Pour lutter contre le vide et l'absence, Marinus finit par imaginer une compagne diurne, anonyme, silencieuse, qui se contente d'écouter sans répondre et qui incarne la beauté et la féminité. Ce sera une femme qui ressemble à la jeune Marina dans son village au bord de la mer :

C'était un discours de lui à elle, exclusivement, sans possibilité de réponse. Il lui parlait comme si [,] elle-même [,] ne disposait pas de la parole et comme si, de son côté, il connaissait exactement ce qu'elle avait toujours tenu caché, dans son silence. Ainsi, il l'entretenait quelquefois d'une maison, qui était sa maison, à elle, située dans un certain village, sur le littoral. Il lui parlait des fleurs qui poussaient en abondance dans le jardin de cette maison, et de la femme qui les arrosait et les cueillait – une femme si belle (et la seule désirable et la seule adorable et la seule impossible) qu'elle était morte, semblait-il, de sa propre beauté... Et il lui parlait aussi de la plage et du bruit de la mer et des couleurs variables du monde aux différentes heures du jour et aussi d'une digue sur laquelle se promenaient les jeunes filles, elle parmi elles, ne délaissant, leur silence que pour rire lorsque le soleil se vidait de sa lumière, à l'occident... Et il lui décrivait aussi le bijou qu'elle avait porté, en ce temps là (mais pourquoi ne s'en souvenait-elle pas ?), comme toutes les filles de son âge : une sorte d'œil stylisé qui avait le pouvoir de lire dans le cœur de l'amant. L'amant ?... Si elle ne l'avait pas rencontré, c'était précisément parce qu'elle avait perdu ce bijou. Mais comment avait-elle pu le perdre ? Qu'avait-elle donc fait de ses doigts pour perdre ainsi ce qu'elle avait de plus précieux au monde ? (f. 470-471, p. 276-277).

La compagne imaginaire n'est autre que Marina, la jeune fille avant le départ à Maria Glykophilousa. L'ébauche a déjà évoqué cette schizophrénie et de cette amnésie, et le ms reprend l'idée et la développe. Marinus reconstruit dans son rêve la jeune fille qu'il était avant son travestissement et son voyage au désert. Louis-Combet transforme son texte originel de trois lignes en plusieurs folios, dans la version définitive, autour du rêve de Marinus. La scène est reconstruite en deux temps, d'abord, Marinus rêve à Marina mais n'arrive plus à la retenir. Ensuite, le moine invente une compagne qui n'est autre que la réplique de la jeune Marina dans son village au bord du pont-Euxin, le passage de la nostalgie à la dissociation schizophrénique est plus prononcé dans le ms.

L'éb. n°15 nous offre des informations en contradiction avec la mythobiographie. Ce texte a été réécrit dans la version définitive. L'avant-texte est composé d'un paragraphe de cinq lignes sur le moine Marinus et les leçons en forme qui, dans le texte définitif, ne font pas partie de la vie quotidienne dans le monastère de Maria Glykophilousa, où chacun est libre de trouver sa propre façon de vivre son ascèse :

A Maria Glykophilousa, une fois acceptées quelques règles qui organisent la vie de la communauté et répartissent le temps entre la prière, le travail, les repas et le sommeil, les moines jouissent d'une très grande liberté dans l'accomplissement personnel de leur vie spirituelle. L'higoumène Théophane a le souci de respecter l'originalité de chacun. Il n'impose pas une doctrine de vie qui serait la même pour tous. Fidèle à la tradition des Pères des déserts d'Égypte, il laisse à chacun la responsabilité de se fixer une règle personnelle qui soit l'expression d'une volonté autonome d'ascèse et de sainteté. (f. 351, p. 214-215).

Les leçons en forme disparaissent dans la version manuscrite pour laisser la place à « quelques règles qui organisent la vie de la communauté » ; quant à la liberté de chaque moine d'accomplir son ascèse tout en respectant « la tradition des Pères des désert », l'expression se substitue à « moines hésychastes » de l'ébauche. Par cet exemple encore, nous voyons comment Claude Louis-Combet a gommé tout ce qui pouvait être trop explicite et renvoyer à une réalité historique trop précise : « l'hésychasme »¹³¹ trop précis est abandonné au profit de « Père du désert » qui, plus vague, garde sa part de mystère. Louis-Combet définit donc les principes qui régissent la vie quotidienne des moines de Maria Glykophilousa. Le mot « hésychaste » n'apparaît jamais dans la mythobiographie bien qu'il soit le mode de vie adopté au sein du désert, comme le cénobitisme. Il n'est pas inintéressant de noter que Claude Louis-Combet est allé vers la stylisation et l'effacement des signes réalistes et historiques dans son roman, préférant ne s'en tenir qu'aux termes les plus vagues, les plus imprécis : c'est une des lois qu'il s'est fixées comme le montre une courte note du dossier des « Pensées Détachées » (Annexes III) (f. 117) : « - Attention à ne pas céder à la tentation du pittoresque ou de l'historique. Ce qui compte, c'est l'expérience intérieure de Marina-Marinus. » Ainsi, quoique soit fait mention de « la prière du cœur » et des « Pères du Désert », à aucun moment le roman n'évoquera, comme l'avant-texte le faisait, la tradition hésychaste. De l'avant-texte au texte, le mouvement d'écriture a été celui de l'effacement des signes réalistes au profit de la symbolisation.

Les ébauches de Marina, peu nombreuses par rapport aux brouillons du roman remanié comme au ms, se limitent à quelques aspects de la vie de Marina. Nous avons des folios sur Byzance et son importance dans la vie de la sainte, sur Salomé et son rôle dans la destinée du jeune moine, sur la souffrance de la femme dans sa vie quotidienne au désert comme sur la vie

¹³¹ Nous allons revenir sur l'« hésychasme » et la prière du cœur lorsque nous aborderons la spiritualité orientale dans notre travail sur les « Sources ».

des moines à Maria Glykophilousa, trois passages-clés. L'auteur reprend tous ces axes pour les développer dans sa version définitive afin de nous livrer une trame complète sans aucune lacune qui élève le texte mythobiographique à un degré supérieur sur le plan romanesque et stylistique.

2.2.1.2.2 L'autre Eugène

Dans le roman abandonné, Eugène apparaît comme une figure double et ambiguë, notamment dans l'éb. 16. D'abord l'auteur évoque le personnage d'Eugène telle que la légende le présente, puis s'intéresse à la nature paternelle de personnage. Eugène était un homme respecté, la chronique le rapproche d'un saint : « S'il ne figure pas sur la liste officielle des saints, il n'en fut pas moins un homme digne [de le] < d' > admiration de la part de toute âme pieuse. » Dans la version manuscrite, le chroniqueur dit le contraire, Claude Louis-Combet ayant voulu porter l'éclairage essentiellement sur la jeune fille : « Les textes sont muets là-dessus – comme si la sainteté de la fille avait absous alors le péché du père et comme si, générateur d'une vérité transcendante, le mensonge n'avait jamais été mensonge. Félix culpa, semble penser le chroniqueur. » (f. 190, p. 124). En revanche des termes de sainteté sont effectivement employés pour désigner Eugène dans le texte définitif : « La mesure de sa sainteté était celle de l'oubli de lui-même. » (f. 184, p. 120) et de péché : « Et sans doute Eugène n'était-il qu'un pécheur. » (*Ibid.*). Le mot « péché » est absent dans l'ébauche, nous avons des expressions comme « Or il est évident qu'il dût assumer bien d'autres rôles, infiniment plus obscurs et tortueux – mais comment le savoir ? » Le terme « tortueux » sera repris dans le br 26 du roman remanié lors du discours d'Eugène à sa fille, mais éliminé dans la version définitive. Sans doute l'impropriété du terme « tortueux », s'appliquant plus à des êtres inanimés qu'animés, a-t-elle dérangé l'écrivain soucieux de son art. Les rôles obscurs peuvent se résumer par l'image du père tentateur : « On peut aussi penser, tant de conjectures étant permises, qu'il succomba à la morsure d'un serpent car, dans les rêves de Marinus où, chaque nuit, Marina s'éveillait à elle-même, l'image du serpent-tentateur revenait souvent, associée à celle du père comme l'image blasonnée du destin. » (f. 393-394, p. 237). Un autre passage relie le père à l'image du serpent : « Et, dans les fantasmagories juvéniles de Marina – et même plus tard lorsqu' Eugène se tint debout devant elle qui invoquait, toute nue, l'amour du soleil et, plus tard encore, lorsqu'il l'entraîna, à sa suite, dans le Désert – l'image du serpent et continua d'incarner l'esprit de tentation. » (f. 397-398, p. 239). Dans d'autres ébauches, notamment l'éb. 19, se trouve déjà l'image d'un père tentateur aux yeux de Marina : « Marinus observe son Père. Il lui apparaît comme le tentateur. » Dans la

version manuscrite, Eugène est aussi le symbole du père puissant qui abuse de son pouvoir paternel : « En cette affaire, Eugène excède les bornes du pouvoir paternel dominé par l'égoïsme de son amour, il ne conçoit pas le salut de sa fille indépendamment de son propre salut, dans le même lieu, dans le même temps, sous le même habit et selon les mêmes rites. » (f. 275, p. 172). Dans les sources de *MM*, Louis-Combet garde des photocopies tirées de l'ouvrage *Vies des saints* des Petits Bollandistes. Nous avons une version de la vie de sainte Marina où elle est nommée Marine. Marine devient Frère Marin après son déguisement. Dans la source établie par l'Abbé Caillet, Eugène n'a pas l'attitude ambiguë que lui a prêtée Claude Louis-Combet dans l'avant-texte et le ms, qui est bien une interprétation, une entorse que l'écrivain a faite à la légende. Le personnage d'Eugène, dès l'avant-texte, focalise ainsi plus d'attention, car il semble ambigu, presque diabolique par instant. L'idée de Claude Louis-Combet a bien été dès le départ de porter l'éclairage sur la jeune fille, et de lui restituer ainsi tout l'éclat de la sainteté, sans aucun partage possible avec le père. « Ayant recommandé sa fille à l'un de ses parents, il se rendit dans un monastère à quelque distance de là. Et au monastère [...] il l'instruisait avec toute la tendresse d'un père, la conduisant dans les voies de Dieu, moins encore par ses leçons que par ses exemples. » Eugène est décrit avec des termes valorisants « excellent père », « saint homme ». Les récits hagiographiques attribuaient au père un peu de la sainteté de la fille. Le discours d'Eugène avec Marina au moment de son retour du monastère n'existe pas dans *Vies des saints*. Le passage sur le déguisement et le départ de Marina est résumé par les Bollandistes par cette phrase : « Le père plein de joie, alla chercher sa fille, lui coupa les cheveux, changea son nom de Marie en celui de Marin, et l'ayant vêtue d'un habit de garçon, il lui recommanda le secret jusqu'à sa mort, et l'emmena au couvent. » (f. 112 des Sources). Le texte de Louis-Combet se détache des sources pour construire une figure emblématique qui se conjugue avec les idées de la mythobiographie où il y a toujours cette dualité bien/mal, désir/foi. L'auteur s'inspire de la figure légendaire mais la modifie l'interprète pour s'adapter à sa trame mythobiographique : l'hagiographie est bien une matière qu'utilise Claude Louis-Combet pour la transformer en matière romanesque, une fois unie à ses fantasmes personnels. L'interrogation sur les rôles obscurs qu'auraient dû assumer Eugène est une propre création d'un auteur qui transforme le personnage auréolé par la légende en un personnage romanesque, à la psychologie insaisissable.

2.2.1.2.3 « Car moi aussi, j'ai eu mon Théophane »

Malgré sa présence primordiale dans le monastère du désert, dans la vie d'Eugène comme dans celle de Marinus, l'higoumène Théophane est presque absent dans les avant-textes où nous ne repérons que deux ébauches (éb. 10 et 11) sur l'higoumène, comme si ce personnage n'avait pas nécessité de remaniements majeurs de la part du romancier. Nous détectons, dans ce folio, le dessin d'un visage, celui d'un homme avec des lunettes et une moustache. Serait-ce une esquisse du visage de l'higoumène puisque l'ébauche lui est consacrée ou une simple distraction de Claude Louis-Combet dessinant, sa main ne pouvant rester inactive, pendant que sa pensée cherche à compléter la description de Théophane. L'ébauche commence par quelques lignes caviardées, que l'écrivain réécrit, les modifiant. Le deuxième passage rédigé est centré sur Théophane, sur sa personnalité et ses pensées. Cette liberté dont parle l'auteur concernant les règles de la vie monastique à Maria Glykophilousa fait partie de la thématique du deuxième récit de *MM*. L'higoumène accorde à chacun la liberté de choisir la règle de sa vie au désert : « A Maria Glykophilousa, une fois acceptées quelques règles qui organisent la vie de la communauté et répartissent le temps entre la prière, le travail, les repas et le sommeil, les moines jouissent d'une très grande liberté dans l'accomplissement personnelle de leur vie spirituelle. L'higoumène Théophane a le souci de respecter l'originalité de chacun. » (f. 351, p. 214-215). L'ébauche aborde la liberté de l'higoumène alors que le ms évoquera plutôt la liberté accordée par Théophane aux moines. L'auteur réécrit donc son folio en déplaçant cette liberté vers les moines. Pour qu'il puisse l'enseigner aux autres, l'higoumène doit témoigner lui-même d'une grande liberté dans sa vie monastique. Ce sera la règle monastique de Maria Glykophilousa : « Nul n'était lié qu'à lui-même. Et la parole de l'higoumène n'avait d'autre sens que de rappeler sans cesse cette vérité : que c'est à chacun de découvrir et de réaliser son propre rapport à Dieu. » Malgré cette relative liberté que vient pondérer l'aridité du désert, les moines dépendent majoritairement de Théophane qui constitue l'autorité absolue :

La dépendance à l'égard de l'higoumène est quasiment totale. Mais l'autorité de celui que les moines avaient élu, une fois pour toutes, comme Père et comme guide, était loin d'être arbitraire. Elle reposait entièrement sur la confiance, le respect et la vénération. L'higoumène était le confident de chacun, l'oreille qui écoutait, la voix qui répondait, le cœur qui consolait, la main qui ne cessait de se tendre pour soutenir le faible et l'affligé et accompagner l'errant dans son errance. Et certes, l'higoumène n'était pas d'une étoffe différente de celle des autres moines. Simple,

ayant été choisi, il était là pour se répandre vers les autres et laisser les autres se répandre en lui. La mesure de sa sainteté était celle de l'oubli de lui-même. (f. 183, p. 120).

Théophane représente l'autorité religieuse mais il est aussi le confident qui écoute les autres moines et les aide à vaincre leurs réticences, leurs doutes, la difficulté de vivre au Désert. Il est donc présent aux autres tout en étant absent à soi-même. Il est dans l'oubli de lui-même mais au service des autres. Malheureusement, nous n'avons plus les ébauches sur la genèse de cette figure religieuse. Théophane apparaît une fois dans le dossier des « Plans » (Annexes III) au (f. 31) où Louis-Combet note « Mort de Théophane » dans une sorte de plan embryonnaire esquissé à propos du récit de Marina. Il surgit une deuxième fois au folio 104 du dossier des « Pensées Détachées » (Annexes III) dans une scène que l'auteur ébauche à propos d'Eugène. Le dossier de marginalia est, comme nous l'avons déjà signalé, largement incomplet en raison de la perte de beaucoup de folios dont l'auteur s'est débarrassé. A moins que la figure de l'higoumène n'ait pas prêté à réécriture car elle était moins intéressante à travailler, à cerner que celle d'une Salomé par exemple. Claude Louis-Combet n'a pas voulu faire de Théophane un autre Abbé, plié aux règles. Pourtant, l'éb. 11 avait commencé une telle comparaison entre l'Abbé et Théophane, où le narrateur s'attribue l'higoumène du récit légendaire en le comparant à l'Abbé. Le Théophane du narrateur est autre figure du Père absolu. La phrase « - car moi aussi, j'ai eu mon Théophane » est certainement la suite d'une phrase qui recommençait sur un autre folio perdu. C'est un passage qui a été abandonné par l'auteur et une idée qui n'a pas eu de suite. Dans *MM*, cette comparaison n'est jamais établie entre les deux directeurs spirituels, quoiqu'il existe un passage qui compare la destinée du narrateur et son cheminement vers le Père avec celui qu'a entrepris Eugène pour rencontrer Théophane donc une comparaison presque implicite entre les deux autorités religieuses :

Je n'avais aucune peine à me représenter une marche qui fût un long cheminement vers le Père et une attente qui fût, elle aussi, une longue préparation et une longue maturation en vue de l'avènement du Père. Qu'Eugène traversât tout un désert pour rencontrer Théophane dont il ignorait jusqu'à l'existence, que Marina, dans le non-être bithynien, attendît, jour après jour et sans défaillance, le retour d'Eugène, cela me convenait merveilleusement. C'était une image (et comme un rêve) de mon histoire qui m'entrouvrait d'innombrables perspectives et dans laquelle je commençais à me reconnaître. (f. 195, p. 127).

Il est probable que l'auteur a rédigé un texte où il dressait une comparaison directe entre l'Abbé et Théophane et qu'il l'a ensuite abandonné. Dans la trame mythobiographique, l'auteur emprunte souvent des mots du récit légendaire comme Bithynie, Byzance, désert etc. pour les attribuer au narrateur. Sans doute cette comparaison suffit-elle à l'écrivain pour dresser un parallélisme qu'il ne veut pas mener jusqu'au bout, car la destinée du narrateur ne sera pas marquée par la légende comme celle de Marina.

2.2.2. L'autre roman

Nous nous attarderons, dans cette sous-partie, aux ébauches abandonnées définitivement, sur ces textes qui n'ont pas été soumis à quelque travail de réécriture. Cette rubrique contient des folios qui présentent des scènes qui ne reviennent pas dans la trame mythobiographique et qui constituent « l'autre roman » qu'aurait pu nous offrir Louis-Combet. A travers ces jets d'écriture rejetés, nous avons la chance d'observer l'œuvre telle que l'auteur envisageait de l'écrire et de la construire à l'origine. Nous allons d'abord étudier les intersections entre les folios abandonnés et la version manuscrite. Ensuite nous découvrirons des passages qui nous livrent une autre mythobiographie, celle qu'aurait pu être *MM* avant que l'auteur fasse d'autres choix.

2.2.2.1 Le désert du narrateur : espace imaginaire

Le désert, l'une des thématiques les plus importantes de *MM* et qui couvre de nombreux brouillons et ébauches, constitue le sujet principal de l'éb. n°3¹³² formée de trois folios numérotés 195, 196 et 197. Ces folios font partie du récit du narrateur qui raconte son voyage vers une destination qu'il appelle « Merveille » à travers une traversée dans le Désert : « [...] mais aussi ce paysage rugueux de haut-plateau que je traversais [à pied] < depuis > [quelques jours] < que j'étais en route vers Merveille >. C'est une nouvelle « carte de Tendre » que l'écrivain prévoit de constituer, mais qu'il abandonnera, la référence au roman précieux ne convenant pas à l'univers spirituel aride qu'il entend promouvoir. L'auteur a déjà prévu de rédiger ces folios sur le désert comme il l'a noté dans le plan qu'il a établi pour son roman (f. 7

¹³² Pour suivre la numérotation des ébauches, il faut se référer au dossier « ébauches abandonnées, l'autre roman » dans Annexes I.

dossier des « Plans », Annexes III) où nous sont mis en avant les mots « Désert », le mot « Merveille » dans « → allant vers Merveille » dans un plan que suivra la mythobiographie, à ceci près que n'est pas encore prévue la mort mystique de Marine : est noté au point XI « Réalisation de l'Androgyne dans l'amour de mort. Assomption de Marine » (f. 8) comme dénouement du roman. La mythobiographie se clôt sur l'image des deux amants, chacun dans l'ombre de l'autre. Le Désert est comparé au « désert légendaire d'Eugène et de Théophane ». Le narrateur de *MM* n'entame jamais ce voyage vers le Désert, certes symbolique et onirique, fantasmatique même. Dans l'ébauche (f. 195), le désert est plus abordé de manière concrète, tangible que métaphorique :

Certes, c'est un univers où domine l'élément minéral avec des variantes infinies dont les combinaisons constituent, en quelque sorte, la syntaxe de la mort et de l'absence : sable, schistes, nitre, silex ou encore ponces, laves, basaltes selon que le sol est issu de la mer ou du feu. Mais il n'est pas nécessaire d'être un savant géologue, un chimiste ou un biologiste pour admettre qu'une telle immensité de désolation est, en elle-même et sous le dehors d'une austère stérilité, grouillante de vie.

L'auteur évoque alors les bactéries, les champignons, les mousses et lichens, symboles de « vitalité élémentaire », ce que disparaîtra dans le ms. L'auteur remet en question la signification du mot « désert » en nous offrant un espace rempli de vie. Nous voyons pourquoi Claude Louis-Combet a abandonné un tel passage : il était trop concret, trop réaliste, trop attaché aux réalités géologiques, alors que sa mythobiographie prétend plutôt effacer de tels signes pour ne s'intéresser aux symboles. Le deuxième paragraphe de l'ébauche abordera la nature abstraite du désert, son sens par rapport à l'homme destiné à une « extériorité radicale qui le nie ». Dans la mythobiographie, la thématique du « désert » est employée toujours dans un sens existentiel : « Le cheminement de ma pensée, comme le rappel de ma mémoire, m'amenait seulement à l'absence. Et c'était ainsi que je m'avançais dans le Désert. » (p. 151, f. 236-237) ; « L'époque de ma vie que je cherche à joindre, dans ma passion de la coïncidence, me permettait-elle, alors qu'elle était l'entier présent du jour, de penser seulement que le Désert pût déboucher sur autre chose que le Désert ? (p. 154, f. 241). C'est aussi le désert de l'esprit, le désert des mots : « Là commençait ma Bithynie : un immense désert de l'esprit où je m'avançais, seul et sans bouger [...]. » (f. 324, p. 200) ; « le désert des mots » : « [...] l'intellect n'entendait rien et c'était, dans le désert des livres, comme si les mots aptes à rendre compte de la totale césure de l'être avec ses

propres puissances de vie, de joie et d'unité, demeuraient introuvables [...]. » (p. 208, f. 338-339) ; « Mais d'une phrase à l'autre et souvent même d'un mot au suivant, c'était le Désert. » (p. 245, f. 409). Le désert du narrateur est donc une image pour tenter de dire sa viduité intérieure, son néant d'identité, sa déchirure existentielle. C'est le désert imaginaire où le narrateur se compare à Marina : « En cette Byzance où j'étais établi, le Désert était partout. » (p. 260, f. 438). Le désert est à l'image du narrateur : « La Bithynie s'étalait maintenant de toutes parts – et je savais bien que le Désert n'était pas autre chose que moi-même et que j'instillais le vide à mesure même que, par ailleurs, je tentais de m'approcher du monde et de le gagner. » (p. 369, f. 652). Le Désert symbolise cette « situation sans espoir » que l'auteur évoque dans l'ébauche : « Il m'avait laissé seul avec mon obscénité, sur une terre sans grâce et sous un ciel sans Dieu. J'aurais pu espérer qu'une telle dérélition me rendait maître de conquérir le monde. En réalité, je n'étais pas au monde, mais au Désert. » (p. 374, f. 662). Ici, l'ébauche explicitait cette dialectique bien connue qui fut celle des mystiques français du XVII^e siècle, que reprendra Chateaubriand au XIX^e siècle, la dialectique du monde et du désert. Mais une telle dialectique, si connotée, est abandonnée dans le ms final, pour s'effacer en tant que dialectique et laisser s'imposer le déséquilibre en faveur du désert. L'aride, l'impropre à toute joie et toute sensualité sera le propre des destinées gémelles du narrateur et de son double Marinus, du narrateur et de son double Marina. Louis-Combet, dans l'avant-texte, peint donc un désert grouillant de vie, peuplé des deux mondes, animal et végétal. L'auteur n'hésite même pas à évoquer le monde minéral avec ses composantes : « sables, schistes, nitre, silex ou encore ponces, laves, basaltes [...]. » Mais seul le sable (f. 455, p. 268) définira le désert dans le texte. A l'opposition de l'ébauche qui présente le désert comme situation sans espoir de l'homme, le désert de Maria Glykophilousa symbolise « cette réconciliation trop humaine de l'âme avec son corps et du corps avec lui-même [...] ». (p. 269, f. 457). On voit comme l'écrivain a évolué dans la symbolique qu'il prête au désert, entre l'avant-texte et le texte. On sait qu'il n'abandonnera pas totalement l'idée d'un désert grouillant de vie, et qu'il en fera la matière d'une autre mythobiographie, *L'Âge de Rose* : les hauts plateaux péruviens où vit Dom Claudius ressemblent plus à cette image du désert que Claude Louis-Combet dessinait dans les quelques brouillons de *MM*.

2.2.2.2 « Les manies historisantes »

Le couple père/fils apparaît aussi dans le roman abandonné contenant des ébauches sur la relation narrateur/Abbé. L'ébauche n°1 est inachevée ; le deuxième folio se termine par une phrase incomplète qui s'arrête au mot « enfantillages » autour duquel sont centrés les deux folios de l'ébauche. En marge du texte, l'auteur a inscrit, « dessin » et « enfantillages » (f. 52 du dossier des « Pensées Détachées », Annexes III), des idées qu'il a abandonnées au départ et qu'il a reprises plus tard dans cette ébauche en développant le mot « enfantillages ». Nous assistons dans ces folios à une explication de ce terme du point de vue de l'Abbé. Pour ce dernier, les « enfantillages » sont perçus d'une manière négative ; l'autorité religieuse les considère avec « mépris » et « réprobation » alors qu'ils représentent la « poésie », « la vertu » et la « nostalgie d'absolu » pour le narrateur. Dans l'avant-texte, le terme revêt des significations nouvelles. Il est lié à la chronologie et au temps, et semble plus propre à définir la relation de Claude Louis-Combet à la matière réaliste, que la relation de l'Abbé à l'histoire : « Il appelait enfantillages toutes les manies historisantes, toutes les tâtilloineries d'archéologues vivant uniquement à dater, à inventorier, à délimiter, à classer et à répertorier. » Les enfantillages sont punis par l'autorité religieuse qui refuse le temporel et aspire à l'éternité, ce qui d'une certaine manière est aussi le mouvement de Claude Louis-Combet devant la matière romanesque. Il veut un roman spirituel, trans ou an-historique, détaché du contingent et de l'autobiographie. Ce que Claude Louis-Combet expose ici comme un art poétique ; il l'abandonnera pourtant, ne voulant pas interférer trop nettement dans un roman, voulant laisser fluide le mouvement vers la sainteté. Ces enfantillages sont en rapport avec le monde d'ici-bas, avec les « souvenirs », les « rencontres » et comme avec le « curriculum vitae ». Les enfantillages, comme les définit le narrateur, touchent au relationnel, c'est « l'individu avec sa prétention à la connaissance de soi et surtout à sa reconnaissance par l'autre ». Le narrateur déclare clairement sa répulsion vis-à-vis de ce mode de vie qui fait la part belle dans l'unité à la psychologie. Dans *MM*, le mot « enfantillages » figurera au folio 93 (p. 63) dans un contexte différent de celui dont parlait le narrateur dans cette ébauche abandonnée : « Or ce que je vivais à présent n'avait aucun rapport avec les enfantillages de la puberté. » L'ébauche aborde les « enfantillages de la puberté » mais aussi les enfantillages de l'enfance qui eux aussi sont rejetés par l'Abbé : « [...] l'enfance des enfantillages demeurait riche d'une poésie, d'une nostalgie d'absolu et d'une insouciance des limites dont l'Abbé, sans doute, goûtait mal la saveur. Il appelait enfantillages des réalités qui n'avaient [aucun rapport de

sens] avec l'enfance aucun rapport de sens ni de style. » Dans ces folios abandonnés, Louis-Combet élabore ce qu'il appellera dans son ouvrage la théologie négative en s'inspirant du terme « enfantillages ». Les enfantillages représentent le monde de bonheur où tout est permis pour le narrateur, ce sera donc le monde de l'hédonisme dont il parlera dans sa version manuscrite, quand il imaginera un monde où le plaisir et le désir seront permis sans péché ni honte, ce sera le concept du plaisir-en-Dieu. Donc un monde tout à fait différent de celui où l'Abbé désire enfermer son novice, d'où le refus absolu de ces « enfantillages » par le Père. L'enfantillage n'est pas issu de l'enfance, mais d'un état d'innocence, de transparence vis-à-vis de soi-même, un état d'hypothétique nature.

2.2.2.3 Le 7.10.74 : l'origine du roman ?

Dans les ébauches, nous avons la chance de découvrir une partie abandonnée du récit hagiographique romancé initial. Certains passages qui relient le narrateur à la sainte sont rejetés par Claude Louis-Combet. En effet, quelques ébauches présentent un roman différent de la version définitive. Le rapport narrateur-Marina est envisagé sous un autre angle, dans lequel les effets de miroir ou d'identification n'existent plus. Nous sommes face à un récit où le narrateur et Marina partagent le même monde, le même contexte comme le révèle l'éb. n°2 constituée de 5 folios numérotés 1, 2, 3, 4 et 5. Ce brouillon est daté 7.10.74, quinze jours avant la rédaction du ms autographe (la première date qui figure sur le ms est 21.10.74)¹³³. Tout au long de ces folios qu'il n'est pas incongru d'imaginer comme étant les toutes premières pages que Claude Louis-Combet a composées, le romancier peint un monde enfantin et masculin dont il fait partie. Des enfants jouent dans le jardin de Marina, ils apprécient les yeux de la jeune fille, ces « yeux de porcelaine peinte en bleu étrange saturé de noir ». La couleur bleue s'ajoute donc à la couleur noire pour décrire les yeux des Bithyniennes. Le bleu sera exclu de la version définitive. Louis-Combet nous plonge dans un monde prairial où les femmes pratiquent la cueillette des fleurs contrairement aux garçons qui ignorent « l'art du bouquet ». Ces garçons connaissent Marina : « [...] Marina nous le révélerait un jour ». Le folio 96 des « Pensées Détachées » (Annexes III) montre que l'auteur a pensé cette ébauche en réunissant dans un même cadre Marina, les Bithyniennes, des garçons comme un cousin de la jeune fille nommé Césarion. Nous sommes ici en présence d'un personnage qui n'est ni l'enfant jouissant des autres ébauches et

¹³³ Louis-Combet avoue avoir commencé la rédaction de son roman le 21-10-74 : « La première ligne de *Marinus et Marina*, je l'ai écrite le 21 octobre 1974 et la dernière le 24 octobre 1978. » (*Le Recours au mythe, op. cit.*, p. 335).

brouillons et ms, ni le novice de Maria Glykophilousa. Cette Marina-là, cette jeune fille au bouquet, est une icône que Claude Louis-Combet abandonnera, lui préférant l'enfant, l'enfant de 12 ans, l'adolescente de 15 ans, capable de s'unir à la nature, capable d'être cosmiquement reliée à la nature mer/mère. Claude Louis-Combet a ébauché ici sa conception sur le désir : « On sait bien que, hors la mort, rien ne peut les arrêter et qu'il n'est pas de barrière infranchissable au désir dès lors que celui-ci a su reconnaître sa loi et s'y [donner] < conformer >. » Il peint un monde où le désir et le péché sont permis, donc un monde de fantasmes infinis pour le narrateur. Dans l'avant-texte, l'auteur évoquera les fleurs et le jardin de Marina, mais elle y sera toute seule, sans la présence des enfants. L'union cosmique n'est que pour la femme, et c'est en cela que le roman louis-combétien peut rejoindre par moment l'univers d'un John Cowper Powys. Les fleurs font partie de la peau de la jeune fille, ce sont des fleurs du mariage : « Elle est toute vêtue de fleurs blanches et roses et ces fleurs ne sont pas une parure extérieure à elle-même, mais elles ont poussé sur sa peau et leurs racines sont nées de sa chair. » Le jardin est son miroir et son corps : « Toutes ces corolles fraîches écloses sont Marina et celle-ci, qui s'avance comme peut se dérouler un jardin ou une prairie, ne fait que marcher à travers elle sans se distinguer de soi. » (p. 100, f. 152). Au deuxième folio de cette description abandonnée, nous rencontrons des crapauds et des mares. « Les saules têtards » au folio 3 de l'ébauche reviendront à une autre place dans le ms (f. 554) comme si Claude Louis-Combet n'avait pas voulu sacrifier la rêverie qu'il a occasionnée sur le mot de « saule têtard », ni de ses souvenirs d'enfance dans le Dauphiné. Dans la version manuscrite, les saules seront réduits à un seul arbre :

Je ne parle pas d'un arbre particulier mais d'une espèce fort répandue dans la campagne marécageuse où je vivais alors : le saule têtard, dont la silhouette trapue se répétait indéfiniment le long des chemins et sur le pourtour des pâtures. Il en était de parfaitement évidés, ne tenant plus au sol que par leur écorce. Et je sais que mon péché se réfugia longtemps en eux et que mon corps de péché vint souvent s'y blottir tout entier – peut-être pour y dissimuler ma honte mais plus encore pour adhérer à leur existence végétale, épouser leur masse apathique et immémoriale, s'intégrer dans la qualité de leur substance et par là même accéder à une manière de chair plus charnelle que la mienne, dans la permanence, dans l'absence de conscience, dans la pure soumission aux saisons et dans le renoncement à ces misérables efforts que déploie l'individualité pour se tenir en avant de son histoire. (f. 554, p. 321).

La comparaison morbide entre « saules » et « sarcophages » sera abandonnée. Le mot « évidés » sera repris dans le ms. De même, « l'intimité de la chair végétale » sera reprise dans la suite :

Moi, blotti, enfoncé, soustrait, réduit, je ne vivais que par les sensations très sourdes que me communiquaient l'intimité végétale : bruissement des rameaux et du feuillage, âcre odeur de tanin, humidité latente participant de cette âme des marais dont l'omniprésence m'enveloppait et m'engourdisait matriciellement. (f. 554-555, p. 321).

L'« intimité végétale » est un thème plus exploité dans la version manuscrite, décrivant une posture prénatale, celle du fœtus. Le narrateur retrouve l'union prénatale à travers la chair végétale. L'ébauche présentait déjà les saules comme un miroir de songes des enfants. Le passage dans la version manuscrite se situe dans le récit du narrateur et Marina n'est pas incluse dans cette histoire, c'est Marine qui faisait initialement partie de ce récit et à laquelle l'histoire de l'arbre est liée. Au folio 553 (p. 320-321), Louis-Combet évoque « des fleurs qui formaient le royaume de Marine ». Dans la version définitive, le passage sur le saule têtard commence précisément au folio 553 où Marine est plongée dans son enfance. Le narrateur qui la contemple se plonge à son tour dans son enfance où plus précisément dans un monde de souvenirs. Il se souvient d'un arbre de son enfance, un saule têtard où se réfugiait son péché lié à une époque « d'avant le déclin » où il est perçu comme un moment de bonheur. Le saule têtard résume à lui seul le fantasme de *locus amoenus*, du lieu paradisiaque perdu. L'enfoncement dans l'arbre, comme l'enfoncement dans les marais ou les fleurs, signifie pour l'auteur, qu'il applique au narrateur ou à Marina, l'enfoncement dans la terre, la fusion avec la terre-mère, ici entrant en résonnance avec un symbole phallique, l'arbre, donc la fusion avec une Terre-Père. Terre-Mer pour Marina, Terre-Phalle par le narrateur; l'idée de l'enfoncement dans la nature accueillante et mystère est appliquée au narrateur comme à Marina, tous deux gérés par le romancier dans un même récit originel. C'est plus tard, au moment d'une autre conception de l'architecture du roman, que l'idée va jaillir des deux récits dissociés, deux récits soumis à l'alternance des chapitres, qui va introduire des effets de dissociation (dans le parallélisme), de disjonction entre les destinées des deux personnages. Le narrateur poursuit en décrivant l'intérieur de l'arbre où existe une sorte de bestioles qui lui font peur et dont il veut se débarrasser pour épouser mieux l'intimité de l'arbre. Nous sommes face à un enfant « rompu de honte » (f. 556, p. 322). « Les yeux clos »¹³⁴ (*Ibid.*), il essaie de contempler son âme et ce qu'il découvre est un monde sans

¹³⁴ La thématique des « yeux clos » est constante chez Claude Louis-Combet : il s'agit de voir en-dedans de soi. Claude Louis-Combet a toujours été fasciné par le tableau d'Odilon Redon.

lumière, sans blancheur. Il constate que son « âme était perdue » (*Ibid.*) et que Dieu n'existe pas. Il découvre son identité de pécheur et puis ouvre les yeux et se trouve devant « cette béance qui creusait ce saule » (f. 557, p. 322). Il rentre ensuite dans l'intimité de l'arbre, commence à prier et devient pour un instant le Christ puis se réveille et réalise qu'il n'est rien.

L'ébauche nous livre un tout autre roman où les deux mondes séparés du narrateur et de la sainte s'associaient dans la prime genèse de la mythobiographie. Le narrateur et Marina appartenaient à une même époque, ce qui contredit la version finale où le narrateur ne vit pas du tout au Vème siècle, siècle où se déroule l'hagiographie. Mais les deux textes présentent quelques éléments communs, qui seront appelés à survivre dans le ms, dans un contexte bien différent. L'enfance, le péché, sont repris avec des modifications majeures. Le péché de l'enfance se transforme en péché d'un enfant en quête de son identité ; cette identité qui n'est pas vraiment abordée dans l'ébauche où les enfants sont insoucians, situés dans un monde onirique et près d'évoluer dans une sorte d'Eden. Le thème de la béance et du vide n'apparaît que dans la version définitive. L'arbre, symbole de la maternité, n'endossait qu'un sens morbide dans l'ébauche. La présence de la mort est retenue dans le ms mais elle est considérée comme une mort mystique et non réelle, une mort dont le narrateur n'arrive pas à se détacher, lui qui se considère comme un damné.

2.2.2.4 Sainte Marina

Dans l'ensemble des folios rejetés, peu nombreux à vrai dire mais significatifs que nous avons repéré dans le dossier des marginalia, l'auteur nous a laissé quelques ébauches sur la genèse de la sainte, des folios qui n'ont pas été retenus dans la version manuscrite. Le silence constitue le sujet de l'éb. n°4. Claude Louis-Combet laisse son texte inachevé, nous n'avons pas la suite de la dernière phrase car sans doute le folio 2 a été perdu. Dans cette ébauche, l'auteur décrit le silence des autres en présence Marina, cette femme qui suscite le calme. Dans le ms, nous assistons au silence des Bithyniens et Bithyniennes ainsi qu'à celui de Marina :

On a trop tendance à croire que les peuples du soleil sont de nature exubérante et qu'ils parlent toujours plus qu'ils n'ont à dire. Les Bithyniens, en tout cas démentent cette idée préconçue. Ce n'est pas qu'ils soient tristes, mais leur parole est rare et leur expression souvent sentencieuse. C'est un peuple de pêcheurs [,] plus apte à percevoir le [bruit des] < roulement > des vagues qu'à fleurir des discours. Il y a beaucoup de silence entre les êtres, beaucoup d'attente entre les gestes. Le

temps qui dure se répète avec la même obstination que met la mer à soutenir sa tension. L'âme de Marina s'est formée à cette image. (f. 132, p. 87).

Dans la version manuscrite, l'auteur effacera toute trace d'un jugement extérieur à l'égard de ce peuple silencieux. Dans le ms, l'auteur choisit donc de transférer le silence des gens face à la sainte vers le silence de Marina elle-même, opérant une totale inversion de situation. La sainte repliée sur son silence intérieur lui a semblé finalement une image plus frappante, plus saisissante, plus propre à figurer justement la sainteté. Les autres seront toujours dans le bruit, le regard, le cri, donc dans ce qui ressemble à une agression venant perturber le chemin de la contemplation.

Dans les ébauches de « l'autre roman » fut écrite une scène qui contredit le dénouement même de la trame mythobiographique et s'oppose également aux sources de la légende. L'éb. 5 relate une scène qui n'existe ni dans la version manuscrite ni dans les sources où les moines découvraient l'identité de Marina après sa mort. Nous repérons, dans la version manuscrite, un passage identique dans la forme mais pas dans le contenu :

Alors l'higoumène Porphyre réunit toute la communauté et, s'adressant à Marinus devant l'ensemble des Frères, il déclara : « Tu as toujours été parmi nous, Marinus un Frère discret, silencieux et obéissant. Et nous t'avions aimé d'un cœur entier comme notre Seigneur l'a commandé. Mais le Démon fut plus fort que notre sollicitude. Il est entré en toi. Il a pris possession de tes yeux, de ta bouche, et de tous tes sens. Contre toi et malgré toi, il t'a poussé sur le chemin du péché. (f. 588, p. 337).

L'higoumène réagit ici à la rencontre entre Marinus et Salomé, cette courtisane qui accuse le moine d'être le père de son enfant. L'ébauche relate la révélation de l'identité féminine de Marina qui fut donc la première idée de Claude Louis-Combet. Puis le romancier a abandonné une telle idée et a préféré engager son personnage dans la voie du renoncement et du sacrifice, pour lui conférer plus de mystère et plus de grandeur. Claude Louis-Combet, en travestissant le récit hagiographique, et en cherchant lui-même longtemps la destinée de sa sainte romanesque, montre que la genèse de la fin de son roman ne s'est pas d'abord imposée à lui. Claude Louis-Combet est arrivé, étape après étape, à la fin édifiante et saisissante de son roman, où la sainte

s'enfonce vingt ans dans le sable du désert pour accomplir une extase incroyable, celle où elle oubliera son corps en le mêlant à la terre.

Le dossier des folios abandonnés contient sept ébauches (14 folios). Le roman abandonné, l'autre roman, est maigre mais révélateur. Il se peut que Louis-Combet ait rédigé d'autres passages qui ont été rejetés à leur tour, nous ne pouvons pas le confirmer puisque le dossier de marginalia ne contient pas tous les brouillons que l'auteur a rédigés. A travers l'analyse des textes définitivement abandonnés par Claude Louis-Combet, nous assistons à l'ébauche d'un roman qui se différencie de *MM*, même si ce sont les mêmes personnages, à savoir Marina, l'Abbé et le narrateur, qui le charpentent. Dans cet autre roman, nous pourrions envisager un monde où le narrateur et Marina appartenaient à un même cadre temporel et spatial et où le contact entre les deux protagonistes ne se faisait pas à travers le jeu de miroir et de la projection (principe même de l'enjeu mythobiographique) mais d'une manière directe. L'auteur avait initialement prévu une tout autre trame pour son roman qui aurait été moins novateur dans sa forme et dans le genre. Par ailleurs, la mythobiographie est déjà ébauchée comme le montre l'éb. 5 mais elle s'éloigne de la version définitive où le destin de Marina est différent de celui du ms, puisque l'identité de la sainte devrait être découverte avant sa mort dans l'ébauche, ce qui donnait moins de mystère et de grandeur à son sacrifice. Le dossier génétique nous fait assister à cet autre roman qu'aurait pu être *MM* et pas seulement aux étapes de la création. Louis-Combet a donc exploré plusieurs voies avant de choisir celle de son roman définitif. La genèse a été patiente et a nourri un dossier volumineux que représentent les sources de la mythobiographie où nous assistons aux lectures copieuses d'un auteur à la recherche de la perfection de son ouvrage, à l'image de son narrateur engagé dans une quête insatiable de la complétude.

Notre travail génétique sur les brouillons et l'analyse des textes identifiés et abandonnés du dossier préparatoire de *MM* se sont fait en deux étapes principales : l'étude de l'avant-texte du « roman remanié », et celle de l'avant-texte d'un « roman abandonné ». Nous avons regroupé les folios que nous avons identifiés dans la version manuscrite en une rubrique et les textes abandonnés en deux autres rubriques. En effet, les brouillons abandonnés se divisent en deux catégories, nous avons séparé les textes réécrits par l'auteur de ceux rejetés d'une manière définitive en distinguant ce que nous appelons les ébauches réécrites des ébauches de l'autre roman. L'étude du roman remanié révèle le travail précis de remaniement auquel s'est livré Louis-Combet dans la version définitive de sa mythobiographie. Dans le récit du narrateur, la plupart des thèmes sont déjà élaborés dans l'avant-texte sans être menés vers la perfection qui sera celle du texte définitif. Le thème de l'androgynie, la quête de la mère, sont deux thèmes qui subissent des infléchissements. L'androgynie louis-combétien se résume dans la recherche de la complétude à travers la fusion prénatale Mère/Fils, couple vers lequel confluent les deux autres couples Père/Fils et Narrateur/Marine. La genèse de la figure de l'androgynie est retravaillée dans le texte final à travers de nombreux développements qui assurent au roman sa qualité et son originalité. Cette figure mythique représentée souvent par des couples n'atteint pas sa perfection que dans le texte définitif. Dans ce roman remanié émergent en outre les premiers textes sur la relation Narrateur/Marina, sur ce lien à la base même du concept mythobiographique, des textes qui sont à leur tour retouchés dans le ms en sorte que la relation entre le premier et le deuxième récit s'affine et s'enrichit. Le travail sur la genèse des brouillons du premier récit nous permet en outre de suivre la pensée théologique de l'auteur qui se déploie sur les folios identifiés et qui sera reprise dans la version définitive avec des modifications qui véhiculent les intentions de son auteur et le principe même qui régit l'ouvrage. *MM* n'est pas une œuvre sur la religion et le mysticisme. Elle est avant tout un moyen de traduire une expérience intérieure personnelle, spirituelle, d'où la volonté de Claude Louis-Combet d'effacer tous les détails qui ancreraient trop précisément son roman dans une réalité historique. La loi de l'effacement et de la stylisation est ce que nous apprend l'étude des brouillons de *MM*. Ailleurs, le deuxième récit de la mythobiographie, le récit légendaire est examiné à travers les folios que l'auteur nous a laissés sur la genèse des personnages de Marina et d'Eugène, deux personnages qui subissent des modifications dans la version définitive. La figure de la sainte est retravaillée, les passages sont beaucoup plus élaborés à travers des ajouts et des suppressions qui insistent sur la souffrance et

le tourment d'une femme incapable de s'épanouir dans son corps. Le ms insiste beaucoup plus sur le corps de la femme livré à l'ascèse où l'auteur s'intéresse plus à la féminité torturée qu'à la vocation à la sainteté de Marina. Louis-Combet s'imprègne des sources mais se différencie en déplaçant l'intérêt spirituel vers l'intérêt psychique. D'ailleurs, il le signale lui-même dans sa mythobiographie où il critique l'oubli de la souffrance corporelle que véhiculaient les hagiographies : « Mais aucun de ses biographes ne s'est demandé ce que pouvaient représenter, concrètement, pour une femme, ces vingt années de solitude et de Désert. Nulle attention au corps, de leur part. C'est comme si le corps féminin-écorce et façade de l'être, geôle et tombeau de l'âme, au même titre que le corps viril – se devait, en toute cette affaire, de se laisser oublier. » (p. 345, f. 605) A l'instar de la sainte, la figure d'Eugène varie entre l'avant-texte et la version manuscrite. L'image d'un père autoritaire qui tient un discours « tortueux » est relativisée dans le ms, où nous retrouvons un père plus tendre et plus flexible (mais non moins manipulateur) qui incite Marina à l'accompagner à Maria Glykophilousa, décision qui va bouleverser son être et sa destinée de femme. Durant son voyage avec son père vers sa destination ultime, Marina incarne avec Eugène l'androgynie que nous avons déjà rencontré dans le récit biographique, le couple symbolisant dans son sommeil l'idéal de la perfection qui sera soumis à maintes retouches dans le ms de *MM*.

Le roman abandonné permet de fécondes interprétations : il regroupe des textes qui ont été soumis à un lourd et copieux travail de réécriture comme des textes que l'auteur a purement abandonnés. Dans ce dossier moins volumineux que le roman remanié, nous avons étudié la genèse du personnage du narrateur à travers quelques ébauches, en les confrontant à leur réécriture dans la version définitive. Dans cette partie, nous avons examiné de nouveau le concept mythobiographique à travers des passages sur la relation Narrateur/Marina. Le récit hagiographique est déjà ébauché à travers quelques textes sur Marina et les Bithyniennes, sur Eugène comme sur Théophane mais un lourd travail de réécriture a été entrepris par le romancier. L'auteur travaille patiemment son texte, et il nous est revenu de scruter ce travail de remaniement. Finalement, l'étude des folios abandonnés nous a permis de concevoir un « autre roman », celui où Marina est presque une femme et non encore un enfant quand elle s'épanouit au cœur de la nature, celui où cette même Marina est découverte par les moines comme étant une femme et n'accomplit pas pleinement son sacrifice. L'auteur part d'une note qu'il a lue dans les *Récits d'un pèlerin russe*, et des hagiographies, pour aboutir à un roman très personnel, qui crée

un nouveau genre, où la biographie est mêlée à l'hagiographie et au mythe pour traduire une expérience intérieure particulière nourrie de données personnelles que l'auteur exprime à travers un narrateur. La notice sur Marina est devenue une mythobiographie après des années de recherche, et plusieurs campagnes d'écriture et de documentation sur la sainte comme sur le mysticisme oriental des Pères du désert, ce dossier volumineux qui sera l'objet de notre troisième partie.

TROISIÈME PARTIE

LES SOURCES, CIRCULATIONS ENTRE LECTURE ET ÉCRITURE

Nous nous consacrerons dans la troisième et dernière partie de notre travail de recherche aux Sources de *MM*, à ce dossier de notes que l’auteur a confié au centre Jacques-Petit. Nous avons entrepris un travail de classement pour démêler les « Sources » de ce que nous avons appelé « Brouillons et ébauches », « Plans » et « Pensées Détachées » dans le dossier de marginalia¹³⁵. En effet, nous avons classé les sources, soit 150 folios, en cinq rubriques. D’abord l’exorde qui contient neuf folios où l’auteur se livre sur sa première rencontre avec la figure de la sainte bithynienne ensuite les sources littéraires qui nous donnent une idée des auteurs et des ouvrages littéraires qui ont pu influencer l’auteur dans son travail de création au moment de la gestation de certaines images du roman. Nous remarquons la présence d’auteurs comme Novalis, Hoffmann, Robert Musil, Djuna Barnes, Edmond Jabès. Un troisième pôle d’attraction culturelle du roman s’enroule autour des sources historiques, Louis-Combet ayant laissé des folios sur les Cosmogonies du *Livre d’Hénoch* comme sur la Mésopotamie. Dans ces documents qui révèlent les lectures historiques de l’auteur apparaît le nom de Marie Delcourt et de son ouvrage *Hermaphrodite* qui a inspiré copieusement Claude Louis-Combet qui a voulu comprendre le sens du déguisement et du travestissement, thème fondamental de la mythobiographie. Nous nous consacrerons ensuite aux sources religieuses qui sont les plus riches et les plus nombreuses naturellement dans notre dossier de sources. Dans ce dossier, nous avons pu examiner quelques sources de l’hagiographie, de la légende de sainte Marina à travers de notes tirées des *Vies des saints* des Petits Bollandistes comme à travers des titres que l’auteur a laissés au lecteur comme l’article d’Evelyne Patlagean et l’ouvrage de Léon Clugnet intitulé *Vie et office de sainte Marine*, des textes que l’auteur a explorés mais dont il n’y a pas trace dans le roman. S’ajoutent à ces notes les lectures fondatrices du sens du roman et de son orientation sur le monachisme et la spiritualité orientale notamment l’hésychasme et le cénobitisme que nous retrouvons dans la mythobiographie. Nous rencontrons, dans ces « Sources », des auteurs qui ont largement influencé Louis-Combet comme le Pseudo-Denys, saint Denys l’Aréopagite et sa théologie négative, Grégoire Palamas, Grégoire de Nysse, saint Jean Damascène etc. L’auteur a relu à cette occasion aussi des ouvrages sur la spiritualité occidentale, sur l’ordre cistercien, sur la chrétienté

¹³⁵ Nous savons que Claude Louis-Combet a classé les notes dans ses dossiers de marginalia par la suite. Si nous prenons l’exemple du dossier de marginalia des *Errances Druon* (2005), le dossier est présenté, déjà classé, ordonné, travail qui n’était pas fait pour la mythobiographie de 1979. Ce classement de centaines de folios éparpillés, mêlés, fut essentiel à notre approche du ms (roman autographe et dossier de marginalia) et a demandé patience et longueur de temps.

celtique comme sur le quiétisme. Nous retrouvons la trace des lectures louis-combédiennes dans un cinquième dossier que nous avons appelé « Bibliographie des Sources » révélant quelques titres d'ouvrages que le romancier aurait consultés.

Quel est l'intérêt de repérer les lectures-documents de Claude Louis-Combet, et quelle part peuvent-elles avoir dans l'œuvre-monument qu'est cette première mythobiographie ? Il est avéré que le roman ne va pas garder trace tangible de telle ou telle lecture : aucune citation, aucune référence textuelle ne viennent émailler un texte entièrement happé par l'imagination de son auteur, se déroulant plus dans le désert mystique de Claude Louis-Combet que dans une Bithynie historique. Pourquoi dès lors s'intéresser aux lectures-sources puisqu'apparemment elles n'ont pas prêté à matière romanesque ? Sans doute parce qu'elles peuvent enrichir notre approche du roman et de l'art du romancier. Claude Louis-Combet se dit un auteur non attaché au contingent, détaché de l'historique et de l'événementiel, tout entier plongé dans l'intériorité des images, nées de sa réceptivité à l'inconscient. Montrer que malgré tout, malgré cette réceptivité à l'imaginaire, l'œuvre peut s'inscrire dans un substrat réel, contingent, semble donc novateur dans la critique louis-combédienne, jusque-là si attachée à créer le mythe d'une œuvre jaillie de l'inconscient. Nous voudrions montrer dans cet ultime développement que l'œuvre est quand même, malgré ce qu'en dit son auteur, et malgré ce qu'en disent les critiques, attachée à un fonds tangible de sources historiques, littéraires et religieuses, nées non de l'inconscient de l'auteur mais de son conscient, de sa culture, de sa veille. Quoique ces sources soient effacées dans le roman, qu'elles n'aient servi qu'à en créer l'atmosphère mystique et le cadre géographique et historique ; quoiqu'elles n'affleurent que fugitivement dans le roman et soient de l'ordre du fugace, elles ne sauraient être méconnues. Elles nous semblent importantes pour mieux comprendre la posture de Claude Louis-Combet face à la création. Nous sommes devant un auteur qui ne peut créer qu'en étant réceptif à son imaginaire, un imaginaire antérieur à sa veille, à condition toutefois d'admettre qu'il y a eu Veille, qu'il y a eu approche culturelle, nourrie. Claude Louis-Combet serait-il un auteur de l'Innutrition ? Cet écrivain attentif à percer les mystères de l'inconscient, sachant que cet inconscient est nourri préalablement, « nutri », « inutri », si on peut nous permettre cet hapax, par de multiples et fécondes lectures qu'il a faites siennes¹³⁶. Notre volonté sera de mesurer dans cette ultime partie, la part de réminiscences

¹³⁶ Nous renvoyons à l'article de France Marchal-Ninosque sur « L'innutrition » dans *Dictionnaire des mots et des concepts de la création*, Jacques Poirier (dir.), éditions universitaires de Dijon, à paraître au printemps 2013.

culturelles dans le roman, tout ce qui a échappé en quelque sorte à l'appel de l'imaginaire, tout ce qui est de l'ordre de la Veille et de la conscience. Nous mesurons d'emblée ce que cette démarche a d'original ; d'ordinaire, les critiques tentent de traquer plutôt dans un roman ce qu'il y a d'irréductible à l'analyse, les traces de l'inconscient. Ici, notre démarche est inverse : nous traquerons les traces culturelles de Claude Louis-Combet, ce qui a échappé à l'abstraction inconsciente dans laquelle il prétendait composer sa mythobiographie.

3.1 LES SOURCES LITTÉRAIRES OU L'IMPOSSIBLE ÉPIGRAPHE

Nous débuterons notre travail avec les sources littéraires de *MM* ce qu'elles ont pu apporter à cette « hagiographie délirante » et comment elles ont pu infléchir l'hagiographie vers le romanesque : une image, une idée, un motif qui soustrait l'hagiographie au roman. Ces sources sont peu nombreuses (9 folios en tout) mais nous donnent une idée sur des choix littéraires de Claude Louis-Combet. Les sources contiennent des passages de Novalis¹³⁷, auteur que Louis-Combet a cité dans ses marginalia. Les notes prises sur Novalis sont ténues : seulement trois prises de notes faites sur des morceaux de papiers de couleur jaune et vert (2 folios en jaune et un folio en vert clair). Toutes les notes sur Novalis ont été extraites de l'ouvrage de Marcel Brion *L'Allemagne romantique*, elles sont donc de seconde main. Une première citation est repérée dans le deuxième volume de *L'Allemagne romantique*¹³⁸. Cette première prise de note (f. 15 du dossier des « Sources »)¹³⁹ constitue une sorte d'exergue pour la mythobiographie. Elle porte sur le thème du voyage comme celui du rêve de voyage, l'idée qu'il faut explorer son intérieur, que l'univers est notre monde intérieur. *MM* semble en effet une expérience intérieure (spirituelle dans le sens de psychique) plus qu'un nouveau genre comme l'a défini l'auteur lui-même. Cette idée d'un voyage intérieur ressurgit dans le roman, quand les mots « rêve » et « voyage » sont unis dans une même phrase : « Tout voyage véritable est un grand rêve, ce qui s'y songe vaut, en soi, beaucoup plus que ce qui s'y passe - surtout lorsque, se déroulant par les sables identiques et les mêmes pistes rocailleuses du Désert, le voyage est ce temps où rien ne se passe, hors la balance immuable des jours et des nuits » (f. 286, p. 178). Le rêve est lié au voyage lors du départ de Marina avec son père à destination de Maria Glykophilousa. Claude Louis-Combet renoue un peu avec cette thématique du XIX^e siècle, présente chez Novalis ou chez Baudelaire, que la mobilité de l'âme peut se joindre à la mobilité du corps. Relisant Marcel Brion, qui le fait se souvenir de Novalis, Claude Louis-Combet a peut être enfanté cette thématique plus que

¹³⁷ Ce poète, Friedrich Georg, Freiherr Von Hardenberg, est né le 2 mai 1772 en Allemagne et mort le 25 mars 1801.

¹³⁸ Marcel Brion, *L'Allemagne romantique, Novalis - Hoffmann, Jean-Paul – Eichendorff*, Éditions Albin Michel, 1963.

¹³⁹ Pour suivre la numérotation des folios du dossier des « Sources », il faut se référer aux Annexes II.

surréaliste, du rêve partagé, d'une veille mystique, et d'une communion qui ne sauraient être atteintes que par l'abandon total de soi dans et par le rêve :

Chacun se tient en en un rêve qui ne peut être communiqué. Et peut être le rapport des présences et le sens de la destinée seraient-ils entièrement modifiés si le rêve pouvait s'ouvrir au rêve et l'accueillir en soi comme son propre rêve, plus lumineux, plus évident que lui-même – comme si le rêve de l'autre détenait et dévoilait précisément la vérité qui ne cesse d'échapper au rêve de soi-même en soi-même – et donc comme si, par exemple, Marina, rêvant en elle-même, finissait par se retrouver dans le rêve d'Eugène rêvant en lui-même, et alors l'image de Marina dans le rêve d'Eugène serait la vérité de Marina et l'image d'Eugène dans le rêve de Marina serait la vérité d'Eugène. L'un rêvant l'autre et chacun participant à cet enfantement d'images, comme à d'autres moments on échange des idées, Eugène et Marina trouveraient en eux-mêmes assez d'obscurité pour se rencontrer enfin. Marina contemplerait sa vérité propre dans le rêve que fait, d'elle, son père lorsqu'il rêve à lui-même ; Eugène, la sienne, dans le rêve que fait, de lui, sa fille lorsqu'elle rêve à elle-même. (p. 184-185, f. 296-297).

La deuxième prise de note est centrée sur le motif de la nuit, thème qui a jalonné toute l'œuvre de Louis-Combet, elle est tirée des *Hymnes* : « Plus divins que les étoiles scintillantes nous semblent les yeux infinis que la Nuit a ouverts en nous. »¹⁴⁰ Dans sa citation (f. 16 des « Sources »), Louis-Combet a supprimé « divins » et l'a remplacé par « encore » comme il a introduit « mais » au début de la phrase alors qu'elle n'existait pas dans la version originelle. Claude Louis-Combet s'est inspiré de l'ouvrage culte du poète allemand *Hymnes à la nuit*. Bien avant Louis-Combet, Novalis a exploré cette idée de la nuit maternelle¹⁴¹ :

Aurais-tu, toi aussi, quelque complaisance pour nous, sombre Nuit ? Sous ton manteau, qu'est-ce donc que tu portes ? [...]. Un obscur, un ineffable émoi nous saisit – plein d'effroi et de joie, je vois s'incliner vers moi un grave visage tout empreint de douceur et de recueillement et, sous une forêt de boucles emmêlées, je reconnais les traits de la Mère en son gracieux printemps.¹⁴²

¹⁴⁰ Novalis, *Hymnes à la Nuit, Cantiques*, traduction et préface de Geneviève Bianquis, Professeur à la Faculté des Lettres de Dijon, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, collection bilingue des classiques étrangers, 1943, p. 81.

¹⁴¹ « La Nuit est le lieu de la connaissance infinie : il suffit de s'abandonner à elle pour recevoir le songes prophétiques qui jouent un rôle important de la vie de Novalis et dans son œuvre; [...]. » (p. 30). « L'abattement et le désespoir provoqués par la mort de sa fiancée font place à une confiance heureuse et presque joyeuse, après que la traversée de la Nuit et la contemplation de la lumière de la Nuit l'ont amené à ce rivage où s'ouvre sans limites la contemplation de l'Infini. » (p. 32) « Compte rendu d'un cheminement spirituel d'une incroyable richesse. Les *Hymnes* prouvent qu'il a conquis la pleine connaissance de cette Unité suprême, libérée des antinomies auxquelles sont soumis les autres hommes : Lumière et Nuit, Mort et Vie, souffrance et joie. » (*Ibid.*). (cf. *L'Allemagne romantique, op. cit.*)

¹⁴² *Hymnes à la nuit, op. cit.*, p. 79.

Sans doute, Claude Louis-Combet retrouvait à travers Novalis l'idée qu'il épousait dans son adolescence, à savoir que la nuit n'était pas le lieu des ténèbres et du mal, idée chrétienne, mais le moment de recueillement et de l'union d'avec soi. La Nuit pour Novalis serait le temps des épousailles avec la Mère Nature, idée qui ne pouvait que plaire à Claude Louis-Combet et réveiller l'âme romantique, bien souvent en butte lui-même à sa culture de chrétien. Novalis semble avoir atteint à travers le motif nocturne une manière de plénitude, précisément de l'ordre de celle que recherche désespérément Claude Louis-Combet.

Hoffmann¹⁴³, écrivain romantique et compositeur, a lui aussi influencé les images de *MM*. Claude Louis-Combet connaît le roman *Princesse Brambilla*, comme en témoigne un folio des marginalia : une seule prise de note (f. 11 des « Sources ») constitue elle aussi une sorte d'exergue qui évoque implicitement le rêve en parlant de la perte de connaissance, moment unique de la connaissance de soi : « Le moment où l'homme perd connaissance est aussi celui où, pour la première fois, il prend connaissance de son véritable moi ». Louis-Combet reprend la phrase telle qu'elle figure dans *L'Allemagne romantique* (vol. 2). Il n'a pas puisé la phrase dans la version source, le roman de Hoffmann où la phrase est la suivante : « Le moment où l'homme succombe est le premier où apparaisse son véritable moi. »¹⁴⁴ Le roman de Hoffmann « joue de toutes les fusions et confusions possibles entre le rêve et le réel, entre le merveilleux et le quotidien, mais la mouvance constante de chaque vision n'est jamais dépourvue d'une logique secrète. »¹⁴⁵ L'auteur a lu sans doute cette œuvre fantastique où le thème du double est présent et inspiré par la vie même de Hoffmann qui était « prédisposé à la " fissure " du moi et peut-être même à la maladie mentale »¹⁴⁶. Le roman est régi par l'effet de miroir : « Sous des noms différents, les mêmes personnages semblent passer avec aisance d'une sphère à l'autre, n'ayant parfois d'existence que dans la mesure où l'un est rêvé par un autre. »¹⁴⁷ Des thèmes comme le dédoublement de soi, le masque, le déguisement et le rêve jalonnent cet ouvrage¹⁴⁸ et ont amené

¹⁴³ Il est né le 24 janvier 1776 en Prusse orientale et mort le 25 juin 1822 à Berlin.

¹⁴⁴ Hoffmann, *Princesse Brambilla*, traduit par Alzir Hella et Olivier Bournac, préface de Stefan Zweig, Édition établie par Erika Tunner, Gf Flammarion, 1990, p. 156.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 29.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 18-19.

¹⁴⁸ « C'est par là, surtout, que la *Commedia dell'arte* a séduit les Romantiques allemands. Ce thème de l'initiation à l'être et à la connaissance qui inspire, à cette époque, tant de romans et de contes (et même, si l'on y regarde bien, tous d'Anton Ruiser à Heinrich von Ofterdingen, de Sternbald à Wilhelm Meister, de Godwi à Lovell...) par une multiplication du moi et par la faculté de *devenir l'autre*, fait un large emploi des masques quels qu'ils soient, puisque le masque révèle à lui-même, l'homme qui le porte. » (*L'Allemagne romantique*, op. cit., p. 166).

Claude Louis-Combet à concevoir la structure de son propre roman. La capacité du personnage à se transformer en un autre est le centre de ce roman : « La facilité avec laquelle les personnages de Hoffmann changent de nom, de costume, de fonction, démontre la plasticité de leur caractère, leur aptitude à devenir autre, parce qu'ils contiennent en eux toutes les possibilités de métamorphoses. »¹⁴⁹ Avec cet exemple, nous avons la preuve que certaines lectures de Claude Louis-Combet, qu'elles soient sources ou de seconde main, lui ont inspiré des motifs qu'il a sus réinvestir pour construire sa fiction. D'Ovide à Hoffmann, le motif du travestissement est au cœur des lectures auxquelles se livre Claude Louis-Combet, comme si, à côté de son intérêt pour un thème ou un motif, résidait toujours la curiosité autour de ces motifs. Ici, le thème du travestissement ou de la métamorphose, un des thèmes qui a hanté les romanciers, est investi dans la lecture des critiques qui en ont parlé, ou parlé des auteurs sources, afin peut-être de cerner un mystère que Claude Louis-Combet porte en soi : aller vers l'autre que l'on porte en soi.

Robert Musil¹⁵⁰ est un troisième auteur nommé dans les prises de note documentaires conservées dans les marginalia. Il est connu surtout pour son premier roman *Les Désarrois de l'élève Törless* en 1906 et un roman inachevé *L'Homme sans qualité*. Deux folios ou plutôt deux morceaux de papiers portent des prises de notes extrêmement succinctes : le premier (f. 13 des « Sources ») contient seulement une petite note « En exergue pour le Scripteur » et des chiffres « Musil I-P. 231 » et « I p 324 ». Nous n'avons pas l'exergue, nous ne possédons que des chiffres. Le deuxième folio (f. 14 des « Sources ») de ce dossier contient une note sur le rêve, thématique féconde et obsédante que Claude Louis-Combet a voulu explorer au moment de travailler sa mythobiographie à tel point qu'on peut même dire que les folios « littéraires » du dossier des prises de notes s'organisent autour des recherches de l'auteur sur cette thématique obsédante, du rêve, porte ouverte sur l'imaginaire des personnages, qui croisera celui du romancier. Le rêve est perçu comme une vérité, une réalité et une force.

Un nouvel exergue destiné à *MM* apparaît sur un folio (f. 18 des « Sources ») dans le dossier Schelling¹⁵¹. La citation est extraite du premier volume de l'ouvrage de Marcel Brion *L'Allemagne romantique*¹⁵². Nous restituerons ici le contexte dans lequel figure cette phrase :

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 162.

¹⁵⁰ Ce romancier, né le 6 novembre 1880 à Klagenfurt en Carinthie et mort le 15 avril 1942 à Genève, est un écrivain autrichien mais aussi un essayiste, un dramaturge et un ingénieur.

¹⁵¹ Friedrich Wilhelm Joseph Von Schelling est né en Allemagne en 1775 et mort en Suisse en 1854. C'est un philosophe allemand proche du romantisme.

L'unité à laquelle il aspirait ne s'était jamais réalisée : peut-être ne pouvait-elle pas être réalisée. Cette unité, dans laquelle le jour et la nuit seraient réconciliés, était la condition même de sa vie. Schelling l'avait écrit dans son *Zusammenhang der Natur mit der Geisterwelt*, « si dans la nuit une lumière se levait, si un jour nocturne et une nuit diurne pouvaient nous embrasser tous, ce serait enfin le but suprême de tous les désirs. »¹⁵³

Cet extrait se situe dans les pages consacrées à Heinrich Von Kleist, écrivain allemand qui « a fait une si large part au rêve [...] »¹⁵⁴ comme au déguisement et au masque ; en effet chez cet auteur « il faut apparaître autre que l'on est, revêtir les traits d'autrui, pour être accepté et aimé : il faut, en quelque sorte, une métamorphose. »¹⁵⁵ Schelling, lui, a réussi donc à avoir l'unité que Kleist comme Louis-Combet n'ont pas atteinte. Nous replongeons de nouveau dans la dualité, thème qui obsède Louis-Combet avec le couple nuit/lumière, nocturne/diurne qui pourrait sauver le monde.

Ailleurs, nous repérons dans ces folios une citation extraite d'un roman américain que Louis-Combet a traduit sous le titre de « *L'arbre de la nuit* » alors que la traduction courante est *Le Bois de la nuit*, le titre original étant *Nightwood* paru à Londres en 1936. L'écrivain n'est autre que Djuna Barnes, romancière mais aussi dramaturge et artiste américaine. Elle utilisait parfois le pseudonyme Lydia Steptoe et était l'amie de James Joyce. La note extraite du roman de Djuna Barnes (f. 10 des « Sources ») constitue elle aussi une sorte d'exergue qui consiste en trois lignes sur le souvenir des choses passées qui constituent toujours l'avenir de l'homme. Le thème du passé est certainement lié au paradis perdu dont Louis-Combet se met en quête dans ses romans et notamment dans sa première mythobiographie à travers la quête de la mère absolue et de l'autre en soi. Claude Louis-Combet aime l'enfermement dans une conscience que stipule la phrase qu'il recopie du roman de Barnes, offrant à l'être humain la perspective vertigineuse d'un destin focalisé sur la puissance de nostalgie et ne pouvant s'offrir de perspective que celle d'une plongée dans le souvenir.

Edmond Jabès¹⁵⁶ est un autre nom qui figure dans la liste des auteurs que Louis-Combet aurait lus durant son travail de genèse. La note que comporte notre dossier est tirée de son œuvre

¹⁵² Marcel Brion, *L'Allemagne romantique*, Kleist—Brentano, Wackenroder—Tieck, Caroline von Günderode, Éditions Albin Michel, 1962.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 69.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 40.

¹⁵⁶ Edmond Jabès est né au Caire le 16 avril 1912 et mort à Paris le 2 janvier 1991. C'est est un écrivain et poète français. Edmond Jabès fut un passeur de culture et de mémoire entre les rives de la méditerranée.

*Le Livre des Questions*¹⁵⁷ publié chez Gallimard en 1963 et qui comporte sept tomes. La citation (f. 12 des « Sources ») composée de trois lignes figure au centre d'un folio de couleur verte et de format type (A4). Nous retrouvons la thématique fondamentale de *MM* à savoir la dualité homme/femme et surtout la muliérisation du croyant, thème qui est véritablement à l'origine du principe même de la mythobiographie louis-combétienne.

Claude Louis-Combet a abandonné tous les exergues qu'il avait choisis parmi les hommes de lettres pour son roman et les a remplacés par celui que nous retrouvons dans l'ouvrage publié :

à mes Pères selon l'Esprit,
néo-platoniciens,
gnostiques,
hermétistes,
moines du Désert,
alchimistes,
Quêteurs de Graal et de Princesses lointaines,
Romantiques allemands
Et à tous les anachorètes de l'Écriture¹⁵⁸

Cet exergue retrace presque toutes les idées et notions qui ont intéressé l'auteur et que nous retrouvons dans le dossier des « Sources », les Pères et moines du désert, les Pères de l'église, les anachorètes de la Bithynie, les néo-platoniciens, les hermétistes à travers la lecture d'Hermès Trismégiste et les romantiques allemands comme Novalis et Hoffmann. Incapable de choisir entre les uns et les autres, le romancier a finalement voulu les saluer tous dans cet exergue atypique qui ouvre *MM*. Il a mentionné également les quêteurs de Graal, étant lui-même un des chercheurs de la vérité qui se résume par cette quête de l'identité qui traverse le roman. Mais sans doute, toutes les citations, courtes, de Jabès, de Musil, d'Hoffmann, que nous retrouvons dans les folios du dossier de marginalia, sous forme de prises de notes d'une citation, étaient destinées à trouver une épigraphe satisfaisante à *MM*. Ces exergues minutieusement recopiés mot à mot par Claude Louis-Combet ne sont pas devenus les épigraphes du roman, mais viennent

¹⁵⁷ Edmond Jabès a écrit ce qu'on appelle le cycle du *Livre des Questions* qui comporte sept tomes écrits entre 1963 et 1973. *Le Livre des Questions* constitue le tome I de ce cycle en 1963, *Le Livre de Yukel* tome II en 1964, *Le Retour au Livre* tome III en 1965, *Yaël* tome IV en 1967, *Elya* tome V en 1969, *Aely* tome VI en 1962, *FL* tome VII en 1973.

¹⁵⁸ Exergue de *MM*.

témoigner des thèmes et des motifs qui hantaient le romancier au moment de la genèse de la mythobiographie : le rêve, la muliérisation de l'âme, la capacité d'accueillir l'autre en soi.

Les marginalia contiennent peu de sources littéraires. Le romancier s'est inspiré de nombreux d'écrivains pour la composition de sa première mythobiographie¹⁵⁹. Dostoïevski l'a marqué dans cette dialectique du désir et de la foi dans la quête d'identité à travers l'image de l'autre, et tout ce qui touche aux contradictions de l'être :

J'étais à l'armée lorsque, je ne sais plus quel hasard, j'ai lu, pour la première fois, un texte de Dostoïevski. C'était *Le Double*. L'effet produit sur ma sensibilité fut immense. En lisant ce récit, je retrouvais des impressions antérieures, – celles que m'avait procurées dans ma jeune adolescence, la *Nuit de décembre* de Musset. Je me voyais ainsi, par Dostoïevski, ramené à un noyau obscur de mon être – à une interrogation, sans autre réponse qu'incantatoire, sur les aléas de l'identité et sur le désir destructeur de découvrir, en l'autre, le même que soi : quête que j'ai poursuivie tout au long de ma vie et à laquelle je n'ai jamais renoncé. [...]. En 1958, en plein effort de rupture et d'arrachement, tout mon passé violenté et répudié (à ce que je croyais, à ce que je voulais), je lisais ardemment *Les Possédés*. Les personnages de Dostoïevski ont fait partie de ma vie. Ils ont été intimement mêlés à la croissance de mes sentiments, à la vision du monde spirituel que je tentais d'asseoir sur mes ruines chrétiennes, à la prise de conscience lente, constante et fervente que j'opérais sur le fond de mon histoire, sur le fond de mon rapport au monde et à Dieu. Dostoïevski ne m'a pas initié à l'univers des mythes, mais il m'a introduit à l'intelligence dramatique de mes contradictions. En ce sens, je puis dire que *Les Frères Karamasov* joua, dans l'élaboration de mon univers spirituel, aux confins de l'adolescence et de l'âge d'homme, un rôle aussi capital que *Zarathoustra* et les *Pensées* de Pascal.¹⁶⁰

Edgar Poe l'a influencé dans la dialectique du rêve et du désir, Kafka dans la pensée de la faute, Mauriac dans celle du péché. Ailleurs, il s'est inspiré de Thomas Mann dans son roman *L'Elu* à travers l'identification au saint. *Le Corridor* de Reverzy lui a inspiré cette puissance de la nostalgie que nous retrouvons dans *MM* sous la forme du mythe de l'androgynie. Huysmans est un autre écrivain qui l'a profondément marqué à travers la lecture de la *Cathédrale* et même à travers la personne de l'auteur auquel il voulait s'identifier :

En 1948, j'avais découvert dans les *Textes choisis des auteurs français* de Des Granges un passage extrait de *La Cathédrale* de Huysmans. Il y était question de Durtal, de ses états d'âme fervente et

¹⁵⁹ Nous renvoyons à l'article de France Marchal-Ninosque « Claude Louis-Combet, témoin de son temps... ou de son temps intérieur », in *Les Écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, préface de Michel Murat, sous la dir. de Bruno Curatolo, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007.

¹⁶⁰ *Le Recours au mythe*, op. cit., p. 160-161.

pécheresse au cours d'une messe célébrée dans la cathédrale de Chartres. Ces quelques paragraphes donnés hors de tout contexte me touchèrent sans mesure. Je trouvais exprimée, là, dans les affres d'une conscience malheureuse, une expérience que je connaissais bien et qui était presque toute mon expérience. Je découvrais en des mots de beauté et d'une vérité saisissante cet incessant partage d'espoir et de désespoir dans lequel mes sentiments se mouvaient. Et alors, comme poussé par le développement en moi-même de l'image de Durtal, je me mis à écrire de vrais poèmes afin de tenter de dire quelque chose d'une part de ténèbre qui me ravageait. C'est ainsi que j'entrai dans la familiarité de Huysmans – l'auteur auquel je me suis le plus viscéralement attaché. [...]. Huysmans a été l'un de mes maîtres les plus importants dans la culture de ma sensibilité naturaliste, onirique et mystique – et dans ma perception esthétique du monde – individualiste, sélective, ésotérique. Même sa destinée personnelle n'a cessé d'exercer sur moi la fascination d'un modèle de vie. J'ai souvent rêvé de finir à l'ombre d'un cloître, partageant mon temps entre l'étude, la prière et le souvenir de mes péchés. J'ai partagé beaucoup de ses répulsions et de ses adorations. S'il est un père spirituel à qui un Fils puisse offrir, en témoignage de reconnaissance, et sa vie, intérieure et extérieure, et son œuvre, ce pourrait bien être ce Joris Karl à la barbe satanique et au regard de plorant.¹⁶¹

C'est son roman *Là-Bas* qui l'a inspiré pour la forme de sa mythobiographie, dans cette alternance des chapitres entre le récit du narrateur et celui de la sainte, chapitre masculin et féminin, impair et pair. John Cowper Powys l'a touché à travers cette conscience archaïque des personnages ; l'individu n'existe pas, la conscience doit être mythique.

Il ne relit pas à proprement parler d'auteurs littéraires pour composer *MM*. Il semble juste en quête d'une épigraphe pour son roman : ayant pris en notes des citations fortes tirées de Musil, d'Hoffmann, Jabès, Barnes, il finira par y renoncer pour composer sa propre épigraphe, se détachant des sources et saluant fraternellement les romanciers penseurs qui furent ses guides. Mais ces auteurs lui ont sans doute permis de conforter son attirance pour certains motifs puissants.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 154-155.

3.2 SOURCES HISTORIQUES

Aux sources littéraires qui tentaient de trouver une épigraphe satisfaisante pour la mythobiographie, que Claude Louis-Combet finira par transformer en dédicace personnelle aux courants de pensée qui l'ont construit, s'ajoutent les sources historiques que nous avons classées dans les marginalia. Durant la genèse de *MM*, Louis-Combet a entrepris des lectures qui s'articulent autour de l'Histoire et de la formation de l'Univers où il puise les thèmes qui l'intéressent. Nous avons classé au sein du dossier de marginalia quatre sources, la première est réservée au Taureau et ses rites d'union et de travestissement ; la deuxième concerne la civilisation byzantine où l'auteur a puisé pour le contexte historique de la légende comme pour la réalité vestimentaire de la sainte ; la troisième source portant sur l'ouvrage de Marie Delcourt *Hermaphrodite* où nous retrouvons de nouveau le thème du travestissement et du déguisement intersexuels ; la dernière consacrée aux prises des notes sur les Cosmogonies à partir du *Livre d'Hénoch*. Il semble que le romancier ait vraiment mené une enquête pour cerner au plus près un contexte historico-légendaire afin de mieux comprendre l'implication quasi-métaphysique du travestissement, et de placer sa mythobiographie dans un cadre né non de conjectures mais d'une réalité socio-légendaire, dont il s'est nourri, même s'il est ingénié à effacer les traces dans son roman.

3.2.1 Le dieu « Taureau »

Les sources historiques contiennent donc quatre dossiers (14 folios), un sur le Taureau, un deuxième sur la civilisation byzantine (sur la synthèse de Louis Bréhier), un troisième sur l'hermaphrodite et un quatrième sur les cosmogonies. Le dossier « Taureau » contient cinq folios agrafés de format type et de couleur verte numérotés par l'auteur à partir du deuxième folio 2, 3, 4 et 5¹⁶². Le premier folio n'est pas numéroté et contient deux titres. Le premier est un titre

¹⁶² Toutes les notes sur le taureau sont tirées de l'ouvrage de Clément Bovin *Taureau, vaches sacrées, vaches folles, de la préhistoire à la Corrida*, Le plein des sens, Editions, 2005.

général « Taureau » (inséré à droite en haut) et un deuxième « Mésopotamie », ce folio étant consacré au dieu-taureau. Le premier folio (f. 19 des « Sources ») aborde l'intérêt de ce dieu en ancienne Egypte. La dualité chère à Louis-Combet est toujours présente à travers le couple féminin/masculin. Le dieu-taureau est enfermé pendant quarante jours, on lui apportait des femmes nues pour l'exciter et ensuite transporté à Memphis où des vaches devenaient ses concubines. Le deuxième folio (f. 20) s'intéresse au culte du taureau Min et de son rapport avec le roi et la reine. Ces derniers se livrent à un coït après que le roi offre au taureau une poignée de céréales. Le roi est comparé au taureau, tous les deux étant le père, le fécondateur, la vie. Le troisième folio (f. 21) est réservé au Taureau du ciel Ra. Cette fois est abordé le thème de l'inceste (nous renvoyons à notre deuxième partie). Le taureau s'unit à sa mère. Nous sommes toujours en Égypte où les mariages incestueux existaient dans les familles royales. Ce rituel d'accouplement du taureau avec sa mère permet l'immortalité. Dans le même folio, Louis-Combet passe aux rites concernant les vaches en Afrique orientale et précisément chez les Shilluk. Les femmes et les hommes adultes n'ont pas le droit de traire les vaches, activité réservée aux jeunes garçons et aux vieillards. Le quatrième folio (f. 22) nous transporte en Crète où le roi ou son représentant se travestissent en taureau et effectuent des danses de fertilité. Ces cérémonies se terminent par un accouplement entre le roi déguisé en taureau et la femme en vache. Ailleurs, Louis-Combet s'intéresse au festival annuel d'Athènes où il s'agit de l'accouplement de la reine avec le dieu-taureau Dionysos. Le cinquième et dernier folio (f. 23) aborde le culte attendu de Mithra à Rome où le taureau est exécuté par un prêtre durant un rite qui rappelle « l'acte légendaire de Mithra ». Les prosélytes viennent ensuite se baigner dans ce sang, « dans le liquide purificateur » et « absorber un peu de sa semence », baptême qui les initie à la religion taurine de Mithra. Nous pouvons retenir de toutes ses prises de notes un intérêt particulier au rituel de travestissement, un des thèmes fondamentaux de la mythobiographie que nous retrouvons dans le dossier Delcourt. Surtout, nous touchons là un des thèmes qui a le plus passionné le romancier. Ces notes prises sur les rites de différents cultes qui mettent en scène le symbole de la force et de la fertilité qu'est le taureau témoignent de l'intérêt majeur de Claude Louis-Combet pour cette figure sacrée. Ce n'est pas dans *MM* que Claude Louis-Combet va se servir de ses notes, mais dans un récit plus tardif, le *Bœuf-Nabu*¹⁶³. Nous pouvons à partir de là tisser des liens étroits avec les différents dossiers de marginalia des différents ms de Claude

¹⁶³ *Le Bœuf-Nabu ou les métamorphoses du roi des rois* a été publié en 1992 aux éditions Lettres Vives.

louis-Combet : telle documentation pour un écrit peut ne pas être utilisée, réinvestie immédiatement par l'auteur mais être intégrée à un fonds personnel de fantasmes et de culture, et ressurgir des années plus tard à l'occasion de la genèse d'un autre récit. La part d'innutrition a sans doute plus de part encore dans la genèse d'un écrit que la part des lectures immédiates. Néanmoins, Claude Louis-Combet, s'il ne construit pas son récit entièrement autour du mythe du dieu-Taureau, (il le fera pour le *Bœuf-Nabu*), ne se prive pas d'en faire mention.

En effet, le dieu Marduk, le plus grand dieu mésopotamien est mentionné dans la version publiée de *MM* : « Ouverte (« Oh ! Jamais assez » soupire Marina) à la puissance et à la beauté, sauvagement, dans le cœur noir de toute sa chair, la jeune chrétienne rejoint, dans la solitude et les rites de son amour, ses ancêtres maudites, prêtresses d'Iacchos ou de Marduk. » (p. 163, f. 258-259). En effet, Claude Louis-Combet attribue à Marina des origines mythologiques à travers Iacchos, figure de la mythologie et de la religion grecque comme à travers Marduk. Dans les ébauches réécrites (éb. 9), Louis-Combet a déjà évoqué ces origines en parlant du désert, des steppes et des barbares : « ils appartiennent à des horizons qu'ont traversés pendant des siècles les hordes des Scythes et des Huns. » Le mot « hordes » est repéré, dans la version manuscrite, il désigne les barbares mais il fait surtout allusion à l'origine de Marina : « Du désert, il semble que tout pouvait naître, les hordes de barbares aussi bien que la procession des saints, le magma des puissances sataniques comme les tourbillons des anges de lumière. » (p. 219, f. 358). Le mot « barbares » est repérable dans la dernière phrase de l'avant-texte : « D'innombrables générations de femmes furent violées, massivement, par le flot [continu] des barbares jailli [par énormes] < spasmodiquement > des forêts, des déserts et des steppes. »¹⁶⁴ Claude Louis-Combet assimile la fureur du Taureau à un certain climat de barbarie et d'austérité dont il va baigner sa mythobiographie. Il faudrait aussi assimiler à ce fonds de légendes multiples sur lesquelles Claude Louis-Combet se renseigne et prend des notes dans les moments qui correspondent à la genèse de *MM*, le symbole qu'on retrouve dans la religion chrétienne, l'animal qui caractérise Luc, l'un des quatre évangélistes et dont le roman fait mention, assimilant toujours au taureau la couleur rouge, symbole de vie et d'ivresse.

¹⁶⁴ « Un avant-texte de *Marginalia* opère une remontée vers ces premiers temps par une méditation sur la race des Bithyniennes à laquelle appartient Marina : " filles des steppes, leurs mères ont été fécondées par des barbares [...]." Tout se passe comme si, dans l'imaginaire, Marina était l'ancêtre de toutes les femmes du monde [...]. » (cf. Marie Miguët-Ollagnier, « L'imagination mythique dans *Marinus et Marina* de Claude Louis-Combet », *op. cit.*, p. 216.)

3.2.2 La civilisation byzantine

Louis-Combet a eu recours à un historien français Louis Bréhier pour se renseigner sur la civilisation byzantine titre du troisième volume de l'ouvrage *Le Monde byzantin* (1947-1950). Des notes couvrent trois folios dans le dossier des « Sources » (ff. 24-26) où l'auteur s'est renseigné d'abord sur l'habitat (f. 24). Les deux autres folios concernent le vestimentaire dont il s'est servi pour la scène de déguisement de Marina avant son départ à Maria Glykophilousa. L'auteur a pris des notes sur les maisons en Syrie comme à Byzance. En Syrie, les murs sont épais avec des rares fenêtres alors qu'à Byzance, les maisons possèdent de larges fenêtres avec des baies rectangulaires et des façades colorées¹⁶⁵. Nous retrouvons les motifs du mur et de la fenêtre dans le récit légendaire, au moment où Marina se prépare à quitter son village pour le désert : « Rien hors l'attente qui tient, en soi, tout le sens du Désert. Dans sa chambre ouverte au soleil, Marina reste immobile. Accroupie dans sa grande tunique blanche, elle regarde, par-delà les murs blanchis à la chaux, à travers la fenêtre, l'espace tout blanc de lumière matinale. » (p. 159, f. 251). La fenêtre réapparaît à la page 162 (f. 256) : « Et du même sourire qu'a la femme qui rêve en elle, elle sourit au paysage vide qui s'ouvre par l'embrasure de la fenêtre – songeant encore : " La terre ne choisit ni le soleil, ni la pluie, ni le jour, ni la nuit, ni aucune des saisons. Et c'est pourtant ainsi qu'elle s'accomplit... " ». La fenêtre étant un symbole d'ouverture sur le monde, ici elle va vers le désert, vers l'isolement et le silence. Ailleurs, Louis-Combet s'est renseigné sur la mode vestimentaire dans la civilisation byzantine. Il s'est intéressé au voile, symbole d'honnêteté (comme le note Louis-Combet au folio 25 des « Sources ») dont il se

¹⁶⁵ Nous reprenons ici les passages qui ont inspiré Louis-Combet dans l'ouvrage source : « Les maisons bien conservées de la région basaltique de la Syrie Centrale, évacuées par leurs habitants devant l'invasion arabe et abandonnées définitivement, sont restées intactes, et la plupart sont datées suivant l'ère des Silencides par des inscriptions grecques. Bâties en magnifique appareil à joints vifs, avec des galeries, de balcons couverts, des terrasses, des cuisines souterraines, de larges écuries, elles témoignent d'une vie large et opulente, mais, avec leurs murs épais percés de rares fenêtres sur la rue, elles ne peuvent nous donner une idée exacte de l'habitation byzantine. Toute la vie intérieure est axée sur une cour intérieure que bordent des appartements à plusieurs étages. La porte unique sur la rue est précédée d'un petit porche flanqué, d'un côté, d'une tour qui sert de logement au portier, de l'autre, d'une habitation réservée aux hôtes. Ce sont presque les dispositions d'un monastère. » (p. 33). « Très différentes sont les maisons byzantines que nous connaissons par de monuments figurés, tels que la bordure de la mosaïque de Yakto découverte en 1932 et qui représente des édifices et des maisons privées d'Antioche au V^e siècle. Au lieu de s'isoler de la rue, elles sont percées de fenêtres, de longues baies rectangulaires, parfois même d'une galerie à jour qui rappelle la disposition d'une maison de Serdjilla (Syrie Centrale). Chaque maison porte le nom de son fondateur. » (p. 34). (cf. Louis Bréhier, *La Civilisation byzantine*, Paris, Éditions Albin Michel, Collection « l'évolution de l'humanité », 1950/1970).

servira dans son roman. Ce motif ressurgit dans *MM* où la jeune fille se couvre d'un voile au moment de son départ :

[...] Comme toutes les filles de son âge et comme toutes les femmes du pays, Marina porte un voile qui lui couvre la tête, dissimule la partie inférieure de son visage, remonte sur l'épaule et s'achève, en flottant, à la cambrure des reins. Depuis qu'elle est pubère, jamais elle n'est sortie dans la rue sans avoir revêtu ce vêtement, insigne de pudeur et gage de réserve. La pensée de devoir voyager la tête nue lui est presque aussi insupportable que celle de couper ses cheveux : elle se sent atteinte et blessée à une profondeur inexprimable de sa féminité et il lui semble soudain blasphémer le souvenir d'Irène et trahir tout ce que sa mère lui a enseigné de respect de soi-même et de fidélité au passé du sexe et de la race. (p. 175, f. 280-281)

En outre, dans le dossier « Sources historiques » (f. 25), Louis-Combet note quelques idées sur la scène de préparation de Marina avant son voyage « pas de coiffure, cheveux coupés, renoncement au fards, renoncements aux parures et bijoux » donc tout ce qui touche à la féminité de la jeune fille¹⁶⁶. Ces notes seront développées plus tard dans le roman. « Cheveux coupés » se traduit dans le roman par les phrases suivantes : « C'est Eugène qui lui coupera les cheveux. Il le fait hâtivement, sans regret ni tendresse, à grands coups de ciseaux ». (p. 175, f. 281). Le « renoncement aux parures et bijoux [sauf œil stylisé que Marina glissera dans sa poche de sa tunique] » se lit dans :

[...], Marina jette aussi ses bijoux, bracelets, bagues, pendentifs, fibules, colliers qui lui viennent de sa mère et de toutes les aïeules qu'elle n'a pas connues. Par désarroi plus que par réflexion consciente, elle entasse, par-dessus, un fagot de brandes et met le feu. Les bijoux qui furent son plaisir et sa dignité noircissent et s'enfoncent dans les cendres. Mais, étrangement, l'œil stylisé dont elle ornait chaque jour son cou et qui semblait ouvrir son regard entre ses seins comme pour arrêter le monde dans l'éternité de son indifférence – cet œil très précieux et signe, lui aussi de son sexe et de sa race, paraît échapper au sort des autres bijoux. Il continue de briller, fier et insolite, à la surface des choses. Alors Marina le ramasse et le glisse furtivement dans la doublure de sa tunique. (p. 175-176, f. 281-282).

¹⁶⁶ Louis-Combet s'est certainement renseigné sur la coiffure, les parures et bijoux, les fards et les parfums dans le livre de Bréhier où nous trouvons des passages à ce sujet de la *Civilisation byzantine* (p. 49) : « Enfin, quelle que fût la coiffure, une femme honnête, hors de sa maison, devait toujours s'envelopper la tête d'un voile. » [...]. Les bijoux, les perles fines, les pierres précieuses étaient beaucoup plus répandues dans la société byzantine qu'en Occident. » « L'usage des parfums, dont la fabrication était l'occupation favorite de l'impératrice Zoé, et celui des fards étaient le complément obligatoire de la toilette féminine. La mode était aux sourcils minces teints en noir et accompagnant des yeux noirs, agrandis avec le khôl obtenu par la carbonisation incomplète de diverses plantes grasses. » (*Ibid.*).

Même les fards n'échappent pas au feu, ce qui correspond à la note initiale de l'auteur « renoncement aux fards » : « Comme pour toutes les filles de cet humble village de pêcheurs, la mesure de ses richesses est bien mince : quelques boîtes de fards, un flacon de parfum, un miroir, des coquillages, une poupée de paille, des coloquintes séchées et peintes... tout cela est détruit par le feu. » (p. 176, f. 282). La note sur le khôl comme sur les sourcils est intégrée dans la phrase suivante : « Ses yeux noirs dont elle agrandissait l'apparente profondeur par une teinture de plantes grasses semblent maintenant égarés et hésitants au sein d'une face trop vaste pour eux. Et comme elle avait épilé ses sourcils et qu'elle a effacé sur son front le coup de pinceau qui les marquait, c'est un grand vide pour elle-même que ce visage nouveau. » (p. 178, f. 285). Le mot « renoncement » est répété trois fois au folio 25 des « Sources », devenant lui aussi un rituel que doit subir la jeune Marina avant son voyage : « Et la journée s'avance. Elle se déroule à inventer les rites du renoncement et de la destruction. » (p. 176, f. 282). Ailleurs Louis-Combet se renseigne sur le « phénolion »¹⁶⁷, vêtement de voyage, qui sera celui de Marina comme de son père Eugène : « Alors chacun s'affuble du *phénolion* qui est à la fois le manteau, la couverture et le tapis du voyageur et chacun se coiffe d'un vaste chapeau de paille tressée. » (p. 178, f. 286).

Tout ce rituel de beauté et de féminité de Marina dont on sent les traces anthropologiques précises est donc inspiré par les lectures sur la civilisation byzantine des premiers siècles. Rien donc n'est laissé au hasard dans ce roman où les lectures se mêlent à l'écriture. Même le manteau qu'endossent le père et sa fille a été sujet à recherche, apte à catalyser le symbole d'une époque et d'une civilisation, ce qui nous donne une image d'un auteur à la recherche de la perfection dans ce roman qui s'inspire des ouvrages synthèses tout en gardant sa part de liberté et d'imagination.

¹⁶⁷ « Un manteau d'origine ancienne est la planète, veste couverture ronde, percée au centre d'un trou pour passer la tête, tandis que les bords étaient relevés par les bras. Elle est d'origine romaine, mentionnée par Pline l'Ancien et Varron et désignée sous les noms divers de paenula, casula, infula, planeta, phenolion. Avant de devenir la chasuble ecclésiastique, elle fut un vêtement civil, vêtement de pluie ou de voyage, munie parfois d'un capuchon. Elle était portée par les gens du peuple et même, d'après Procope, par les esclaves. C'est le vêtement des personnages figurés sur les mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Nouveau à Ravenne dans le cycle de la Vie publique et des Miracles du Christ. » (*Ibid.*, p. 42-43).

3.2.3 De l'hermaphrodite au mythe de l'androgynie

Le dossier Marie Delcourt contient cinq folios attachés de format type et de couleur verte (ff. 27-31 des « Sources »). Ils sont numérotés par l'auteur à partir du folio 2. Le premier folio porte le titre : « Marie Delcourt : Hermaphrodite (PUF) ». Louis-Combet mentionne donc le nom de l'auteur, le titre de l'ouvrage ainsi que l'édition à partir de laquelle il a pris des renseignements sur un sujet central. Sur ce premier folio (f. 27), l'auteur note le titre du sujet : « I- Déguisements intersexuels ». La méthode du romancier consiste à séparer les paragraphes par des numéros de page. Il ne retient de la page du livre source que les phrases qui l'intéressent. Louis-Combet commence par la page 7 du livre source, il note les différents types de déguisement. C'est tantôt la femme qui se déguise, tantôt l'homme. Il commence d'abord par Sparte où la jeune épouse « met chaussures et vêtements masculins ». Ensuite, la mariée se procure une barbe la nuit de ses noces. Claude Louis-Combet note aussi que les maris pouvaient se déguiser en femme à Cos. La page 8 du livre source constitue un paragraphe sur la légende de Minos et le rite d'union avec un animal. Ensuite, Louis-Combet retient de la page 10 quelques lignes qui évoquent des liens entre l'androgynie et l'inceste (thème qui reviendra dans *Blesse, ronce noire* où l'unité se réalise dans l'inceste entre le frère et la sœur). Dans *MM*, le narrateur aspire à l'unité à travers l'inceste avec la mère pour rejoindre le paradis perdu, l'unité prénatale où le fils et la mère ne formaient qu'un. La page 12 intitulée « travestissement » ou « rite de passage » évoque le travestissement des garçons en fille dans le cadre des cérémonies d'initiation. Les pages 13-15 soulignent l'aspect positif du travestissement féminin de l'homme dans la conquête des femmes. Louis-Combet note un exemple à ce sujet concernant la fête de Bacchus où « les porteurs de phallus » sont habillés en femmes. Deux autres exemples sont soulignés à la page 21. La page 22 s'intéresse aux Fêtes de Dionysos où l'homme et la femme s'habillent en vêtement de l'autre sexe. Un autre exemple figure sur la même page concernant cette fois les fêtes d'Artémis en Laconie. Une petite synthèse se présente à la page 24. Le travestissement n'est pas un simple jeu mais il est un moyen d'accéder à la fécondité. Les folios 4 et 5 de ce dossier concerneront les pages 105, 106 et 111 du livre source. Nous passerons du travestissement à l'orphisme à la page 105. Nous retrouvons le rêve d'unité cher à notre auteur qui est symbolisé par « l'œuf qui se brise pour donner naissance au monde ». La page 106 poursuit sur ce rêve et mentionne l'existence d'un être double qui sort de l'œuf, cet être est le

symbole de la totalité. Louis-Combet clôt ses notes par des phrases sur l'androgynie dans les cosmologies de l'orient et de l'occident comme dans la Genèse. Cette note définit l'expression « androgynie primordial » comme étant « l'union des complémentaires et l'unité originelle à laquelle le monde reviendra un jour. » Ensuite il rapporte des exemples et des types d'androgynie comme le yang et le yin dans la culture chinoise, le couple hindou Purusha-Prakriti, un autre exemple tiré la cosmologie chaldéenne où existent des êtres avec un seul corps mais deux têtes, l'une féminine et l'autre masculine. L'ouvrage de Marie Delcourt fut une lecture particulièrement attentive et suivie de Claude Louis-Combet, qui a donné lieu à des prises de notes copieuses et précises. Ce romancier a trouvé dans l'ouvrage de l'historienne une synthèse efficace qui lui a permis de passer en revue tous les rites de travestissements intersexuels des différentes théogonies. Claude Louis-Combet se place ici dans la posture d'un curieux attentif, capable de prendre en notes copieusement et méticuleusement un ouvrage de synthèse sur le thème qui le passionne. Appréhender les raisons sacrées, sociologiques, historiques du travestissement semble bien avoir été l'objectif de notre romancier-lecteur.

Le thème du déguisement ou du travestissement irradiera les deux récits de la mythobiographie. D'abord, le narrateur aime se déguiser avec les habits féminins pour accéder à l'identité de femme, autre nature de son être :

Car j'avais toujours aimé me déguiser avec les vêtements dits de l'« autre » sexe et m'étais efforcé, comme l'on croit à des mystères ou même simplement au « mystérieux », d'adhérer à cet autre visage de mon cœur, à ce revers féminin de toutes mes pensées, de tous mes désirs, de tous mes rêves et formes mêmes qui, en un sens et comme par dérision, manifestaient ma virilité. Et ce qui me captivait, ce n'était pas tellement le jeu des apparences vestimentaires (dans le miroir, par exemple, ou dans un regard, s'il en était un, complice de mes fantaisies) que l'émotion, qui me poignait, d'accéder, par la magie du travestissement, à une chair plus secrète, plus étrange et plus profonde et qui m'appartenait et me définissait par-delà tout ce que l'on pouvait croire de moi. Ainsi la parure n'était pas un simple ornement. (p. 197, f. 318).

Le travestissement est un acte ontologique pour le narrateur. Le sera-t-il pour Marina ? Dans le récit hagiographique, Marina, avant même de devenir Marinus, endosse les habits de son père Eugène, des vêtements masculins qui détruisent une première fois la femme qu'elle est. Elle rentre dans « l'univers dramatique de son contraire » (p. 173, f. 277). Dans le cas de la jeune fille, le travestissement ou le déguisement est décrit avec des termes négatifs ; il prédestine la femme à la souffrance et à la perte de l'identité :

Il y a une sorte de caleçon qui est le vêtement premier et élémentaire du paysan, de l'artisan, du pêcheur. Les Bihyniens le portent très serré, moulant les fesses et les cuisses. Ce vêtement intime entre tous, Marina l'essaie pour la première fois. Elle y enfle ses longues jambes de jeune fille, minces et brunes, et s'y enfonce jusqu'à la taille. L'étoffe est rude. Le sexe y est malmené par une couture qui le pénètre et l'irrite. Et comme ce caleçon est trop large pour elle, Marina doit le lier au-dessus des hanches par un cordon, ce qui produit un bourrelet disgracieux et inconfortable qui est, dans l'instant, le premier signe de tous les renoncements présents et à venir. (p. 173, f. 277-278).

Ailleurs, la bure monastique de Marinus représente le symbole d'une féminité en souffrance et en voie de disparition : « La nuit, en dépit de la fatigue qui le poussait au sommeil, le jeune moine ressentait la réalité de ce vêtement sur son corps comme une charge accablante et odieuse. Son ventre brûlait, ses seins étouffaient, toute sa chair tremblait de l'attente d'être retrouvée, reconnue, aimée, apaisée. » (p. 221, f. 363) Ce travestissement qu'a imaginé Claude Louis-Combet pour construire son roman va bien au-delà encore de ce qu'il a pu en apprendre dans la synthèse de Marie Delcourt. Pour lui, le travestissement est une nécessité pratique, mais aussi ontologique, voire métaphysique. Mais en même temps, ce travestissement n'apporte aucunement l'euphorie qu'il pouvait apporter aux Grecs anciens, aux cérémonies d'initiation de la Grèce ou de la Rome antiques. Si rite de passage il y a, c'est pour aller vers l'abandon de soi, de sa part intime, passage obligé de souffrance, d'abnégation, de renonciation, pour accéder un jour à la sainteté. La bure du moine, le simple costume paysan du père : autant de symboles de la renonciation à la chair, à la vie, à la joie, à la féminité pour Marina ; autant de symboles du désert qu'elle est amenée à traverser, le corps étant devenu le miroir d'un désert ingrat ; autant de symboles de la souffrance, dessèchement qui est le sien, avant de revenir à elle-même, comme sainte.

3.2.4 Cosmogonies

Une quatrième source historique porte sur les cosmogonies et particulièrement du *Livre d'Hénoch*¹⁶⁸. La prise de note (f. 32 des « Sources ») est effectuée sur un seul folio de format

¹⁶⁸ Le *Livre d'Hénoch* est un apocryphe de l'Ancien Testament. « [...] Le *Livre d'Hénoch* a même exercé une influence si considérable à l'époque de son apparition, qu'il a été formellement cité par un des écrivains du Nouveau Testament, l'apôtre saint-Jude (14-15). [...] Quelques Apocryphes, comme les *Psaumes de Salomon*, le *Livre des Jubilés*, ont été composés en hébreu ; d'autres en grec. » (p. XII). (cf. *Le Livre d'Hénoch*, traduit sur le texte

type et de couleur verte. La page est intitulée « Cosmogonies », souligné d'un trait et situé en haut à gauche, titre que Louis-Combet a ajouté puisqu'il ne figure pas dans le livre source. Nous repérons ce qui pourraient être un autre le titre, « EAU » (lui aussi absent dans la source), qui figure en haut à droite et constitue le titre de la première partie de la page. Le folio est divisé en deux parties, la première porte sur l'eau et la deuxième sur les nombres. La partie sur l'eau est extraite de la page 22 du livre source et s'articule autour des eaux des deux sexes, les eaux du sexe masculin et celles du sexe féminin situés dans le ciel et sous la terre. La partie sur les nombres est regroupée en deux sous-parties séparées par les nombres de pages. La première sous-partie qui porte le numéro « p. 23 » énonce que le monde est réparti en régions où le chiffre sept domine : « sept montagnes, sept fleuves et sept îles », chiffre qui se présente également dans la deuxième sous-partie portant le numéro « 27 » et qui s'intéresse aux 7 anges : Uriel, Raphaël, Raguel, Michaël, Saraquiel, Gabriel et Remiel. Louis-Combet inscrit en bas du folio « 7 saints » pour désigner les anges en se référant à la source qui les nomme « " les saints anges qui veillent" »¹⁶⁹. C'est le chiffre sept qui intéresse l'auteur et non les montagnes et les anges. Il n'a pas retenu par exemple la phrase où on limitait ces anges au nombre de quatre : « Les ch. IX et X ne connaissent que quatre archanges : Michaël, Uriel, Raphaël et Gabriel. »¹⁷⁰ Ce chiffre sept, Claude Louis-Combet va le réinvestir dans la mythobiographie, plus précisément dans le récit légendaire. Ce chiffre concerne aussi la création ou la recréation voire la métamorphose de Marina en Marinus qui, pendant les sept premières années au monastère, a essayé de se fournir une nouvelle identité en réprimant sa féminité :

Car ce n'était pas seulement son corps dont il devait préserver le secret ; il l'éprouvait sans cesse : la femme qu'il était existait en parole et en pensée, en désir et en silence et c'était, à chaque instant, son être tout entier qu'il devait contrefaire et dénaturer. Cette entreprise de re-crédation de soi-même absorba toute son attention, toute sa puissance de recueillement et pour ainsi dire toute l'énergie de sa vie spirituelle pendant les sept premières années de son séjour à Maria Glykophilousa. (p. 221, f. 361-262).

Cet exemple apporte la preuve que rien dans la mythobiographie n'est laissé au hasard. Aucun motif, aucun objet, aucun chiffre qui y serait fruit d'un caprice du romancier, mais au contraire tout y est symbole, et surtout ce chiffre sept sur lequel Claude Louis-Combet s'est renseigné et

Ethiopien par François Martin, L. Delaporte – J. Françon, R. Legris – J. Pressoir, Paris Letouzey et Ané, Editeurs, 1906).

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. XXVII.

¹⁷⁰ *Ibid.*

qu'il ne choisit pas par hasard ou par fantaisie, mais bien pour baigner son roman dans une atmosphère sacrée et symbolique.

L'auteur aurait consulté au moins trois ouvrages historiques et un apocryphe le *Livre d'Hénoch*. Dans l'Histoire, il est allé chercher les rites concernant le dieu-taureau dans l'ouvrage de Clément Bovin, cette figure qui se présente dans la mythobiographie mais autour duquel se construit le récit *Le Bœuf-Nabu*. Chez Marie Delcourt, il était en quête de tous ces rites de travestissement à Sparte, à Argos, à Cos etc., pour se renseigner sur un rituel qui l'obsède tant. Chez Bréhier, il est allé du côté de Byzance, ville que nous retrouvons dans le roman, symbole de luxe et de sensualité pour Marina. Les renseignements pris sur cette civilisation, ses coutumes comme son architecture seront réinvestis dans sa mythobiographie. Même dans le *Livre d'Hénoch*, Louis-Combet s'est intéressé à l'histoire et non spécialement à la religion comme en témoignent ses notes sur les cosmogonies et son intérêt pour le chiffre 7. Claude Louis-Combet est ce romancier paradoxal qui à la fois gomme soigneusement tout effet réaliste qui nuirait à son univers fictionnel, mais en même temps qui ne cesse de lire et de se renseigner méticuleusement pour baigner son roman dans une atmosphère au plus proche de la réalité historique.

3.3 SOURCES RELIGIEUSES OU LE « FONDU »¹⁷¹

LOUIS-COMBÉTIEN

Le dossier des « sources religieuses » est le plus copieux (38 dossiers, ff. 33-143 des « Sources ») parmi l'ensemble du dossier de marginalia de *MM*. Nous avons choisi de le diviser en quatre sous-parties : d'abord les sources de l'hagiographie, ensuite les lectures spirituelles qui, à leur tour, se divisent en deux axes, les lectures orientales et les lectures occidentales. En troisième lieu, nous examinerons les lectures chrétiennes, les références bibliques. Un tel dossier de prises de notes consciencieuses faites par le romancier devrait apporter la preuve que Claude Louis-Combet n'est pas seulement un écrivain de l'imaginaire, attentif aux images de son être le plus profond, mais aussi un romancier extrêmement érudit, qui n'a pas renoncé à la culture et à l'apprentissage pour mieux cerner son sujet. L'œuvre-monument qu'il ne cesse de composer s'appuie sur le documentaire, le document, sans jamais devenir (nous le reconnaissons bien volontiers) une œuvre-document.

3.3.1 Sources de l'hagiographie : la légende de sainte Marina

3.3.1.1 *Récits d'un pèlerin russe*

Sur huit folios (ff. 2-9) que nous classons dans « Exorde » dans les « Sources », Claude Louis-Combet parle de la première source de sa mythobiographie, les *Récits d'un pèlerin russe*. L'auteur a découvert par hasard l'existence de sainte Marina dans ce livre. Cet ouvrage russe anonyme, publié pour la première fois en 1870, retrace le parcours d'un homme qui part à la découverte de lui-même, n'ayant comme nourriture que sa *Philocalie*¹⁷². Louis-Combet prend

¹⁷¹ « Le fondu indique la manière dont les couleurs juxtaposés se mêlent et se confondent en diminuant progressivement d'intensité. La technique du fondu consiste à réduire en vigueur un ton sur ses bords, ou à juxtaposer deux couleurs que l'on réduit ensuite, à la différence des couleurs appliquées en plage, telles que les posait les peintres " cloisonnistes " ». « Dans les différentes techniques du lavis, le fondu est obtenu en étendant la couleur avec plus en plus d'eau. » (cf. *Dictionnaire de la peinture*, sous la direction de Michel Laclotte et Jean-Pierre Cuzin avec la collaboration d'Arnaud Pierre, Paris, Larousse VUEF, 2003, p. 324).

¹⁷² « C'était un in-folio de 16-1207 pages sur deux colonnes qui s'annonçait ainsi : " philocalie des saints Nèptiques recueillie parmi les Saints Pères théophores, où l'on voit comment, par la philosophie de la vie active et de la contemplation, l'esprit se purifie, est illuminé et rendu parfait... " (pp. 9-10). [...]. L'édition avait été élaborée par

soin d'étendre sur plusieurs folios sa rencontre avec Marina et les sentiments qui en résultent. Au folio 1 (f. 2 des « Sources »), il parle de découverte de ce « remarquable personnage ». Au folio 2 (f. 3 des « Sources »), il avoue avoir lu et relu la notice de Jean Laloy, l'avoir recopiée dans des lettres à ses amis, et avoue également avoir retouché l'histoire en « oubliant certains détails, en modifiant d'autres ». Au folio 3-4 (f. 4-5 des « Sources »), il se compare au personnage mythique et se l'approprie même « Marina comme le visage clair, d'une certaine part d'ombre qui m'était propre. » Au folio 5 (f. 6 des « Sources »), nous retrouvons la voix de l'auteur qui déclare ne pas être en quête d'un sujet romanesque à cette époque. Mais cette découverte était la reconnaissance d'une « part d'ombre » de l'homme qui l'a profondément touché et fut comme l'« aboutissement (provisoire) d'un cheminement tout à fait secret de ma sensibilité, d'une errance » (f. 8 des « Sources »). La deuxième grande source est les Petits Bollandistes dont nous retrouvons plusieurs photocopies dans les marginalia. Ailleurs, deux grandes sources sont mentionnées par Louis-Combet mais n'ont pas de trace dans les marginalia suite à la perte des folios. Louis-Combet avoue les avoir jetés au folio 1 des « Sources ». Il s'agit de l'article d'Evelyne Patlagean¹⁷³ « L'histoire de la femme déguisée en moine et l'évolution de la sainteté féminine à Byzance ». Le deuxième titre est *Vie et office de sainte Marine* de Léon Clugnet. Cet itinéraire est capital pour cette raison : Claude Louis-Combet a, par le hasard des lectures, rencontré un personnage historico-légitime, immédiatement perçu comme une illumination, qu'il s'en est emparé littéralement, multipliant les lectures. Il est revenu ensuite à l'écriture, d'abord par courriers à des amis, puis sur des brouillons, préparation à la lente gestation de la figure historico-légitime ou figure romanesque. De l'autre à soi, de la lecture à l'écriture, voici l'itinéraire parcouru par le romancier, saisi, illuminé, dépossédé de lui-même au moment de la rencontre avec sainte Marina, puis se repossédant lui-même au moment d'en écrire la vie romancée, passée au filtre de ses propres fantasmes.

Ce folio que nous avons intitulé « Sources Perdues » (f. 1 des « Sources ») est particulièrement intéressant qui recense non seulement les sources documentaires où a puisé le romancier, mais qui recueille aussi son aveu de négligence : avoir jeté à la poubelle de

l'évêque de Corinthe Macaire (1731-1809) et par le moine Nicodème l'Hagiorite (1749-1809). Le premier avait découvert le recueil en manuscrit et en avait amendé les leçons, le second avait assumé préface et notices. Aussi apostoliques l'un et l'autre que cultivés, ils rêvaient de rappeler aux moines et aux fidèles orthodoxes la grande tradition de prière illustrée par une chaîne ininterrompue de contemplatifs, depuis le Désert jusqu'aux restaurateurs du XIII-XIV^e siècle, Nicéphore, Grégoire, etc. » (p. 10). (cf. *Petite Philocalie de la prière du cœur*, traduite et présentée par Jean Gouillard, Éditions du Seuil, 1979.)

¹⁷³ Byzantiniste, ancienne élève de l'ENS et professeur d'histoire romaine à l'université Paris X-Nanterre.

nombreuses notes de travail. Une telle annotation « les documents sont livrés tels quels, sans aucun classement » apporte la preuve que Claude Louis-Combet a peut-être ressenti ici, à ce moment précis de sa carrière, la nécessité non seulement de conserver trace de la gestation de l'œuvre, sinon de la genèse de l'œuvre, mais d'y apporter un classement (classement auquel il se livrera par la suite). Mais en même temps, le généticien trouve dans l'expression « les pages qui font défaut à ce marginalia » matière à rêverie infinie : à lui de reconstituer le parcours devenu mythique d'un écrivain non plus face à des sources, mais face à ses fantasmes, non plus face à l'autre mais face à lui-même, devant lui-même, devant les « pages qui font défaut », ou bien la page qui fait défaut, la page originelle, celle de l'âme peut-être, qu'aucun dossier ne saurait contenir.

3.3.1.2 Les Petits Bollandistes

Les *Vies des saints* des Petits Bollandistes constituent une autre source fondamentale de l'hagiographie. Nous avons la trace des lectures de cet ouvrage dans le dossier de marginalia où Louis-Combet nous a laissé des photocopies de la version que présentent les *Vies des saints* sur la légende de Marina. Poursuivant le travail de Bollandus, les Petits Bollandistes racontent la vie des saints de l'Ancien et du Nouveau Testament ainsi que celles des martyrs, de certains Pères, des auteurs et autres personnes en rapport avec la sainteté. Les hagiographies sont précieuses car recensent la plus grande partie des saints et martyrs dans des notices brèves et exhaustives. Claude Louis-Combet fut familier de ces notices hagiographiques très tôt, particulièrement à l'Abbaye Blanche. Le dossier des Bollandistes contient deux ensembles de photocopies. D'abord Louis-Combet a photocopié les pages qui narrent l'histoire de sainte Marina extraits du tome 6 des Petits Bollandistes dans une édition postérieure, de 1866. Il s'agit de trois folios en noir et blanc agrafés par l'auteur (ff. 112-114 des « Sources »). Ces photocopies ont sans doute fait suite à la copie de l'article perdu, mais qui a prêté à une copie dactylographiée : 5 folios (ff. 115-119 des « Sources ») qui ne sont pas numérotés, le même texte tiré des hagiographies des Petits Bollandistes. Ces folios dactylographiés ont comme titre « Appendice » suivi d'une petite introduction qui présente le texte et le situe dans le temps. Nous pourrions l'expliquer par cette soif, ce désir de connaître et de s'appropriier ce personnage légendaire (comme nous l'avons déjà vu dans l'exorde). Mais en même temps cette source doublement donnée (par copie dactylographiée et par photocopie directe) nous fait mesurer la distance entre le romancier et sa source. Dans *MM*, nous avons des détails absents de la version des Bollandistes, des précisions

concernant l'histoire de Salomé avec Marinus. Les Bollandistes racontent que le père de la courtisane vient au monastère dénoncer l'acte du moine Marinus (f. 113 des « Sources ») alors que dans la mythobiographie, c'est Salomé elle-même qui le fait : « Aussi lorsque Salomé vint, un jour, en accusatrice, frapper à la porte de Maria Glykophilousa, la douleur de Marina fut comme amortie par le souvenir de cette première souffrance que nulle autre, jamais (croyait-elle), ne pourrait surpasser » (p. 335-336, f. 585). Le texte-source, doublement donné par le romancier, a peut être aussi pour fonction de faire mesurer à celui qui étudie le dossier de marginalia, la distance entre le roman et l'hagiographie. Une part importante est laissée à l'imagination de Claude Louis-Combet, et même, dans une certaine mesure, au jeu du romancier. Louis-Combet rapporte que « deux versions également anciennes paraissent s'opposer » (p. 336, f. 585). Autant de versions différentes sur les circonstances précises du récit hagiographique sont une invitation pour le lecteur à douter des sources données dans le roman, avec lesquelles Claude Louis-Combet s'amuse (il le fera encore plus nettement dans la mythobiographie des *Errances Druon*, ce que va démontrer la thèse en cours d'Héloïse Cabiron).

3.3.1.3 Sources perdues (Léon Clugnet et Evelyne Patlagean)

A la page 333 (f. 579) de la mythobiographie, Louis-Combet fait allusion à la multitude des versions sur la vie de sainte Marina, il sous-entend probablement l'ouvrage de Clugnet qui contient les versions latine, grecque, copte, arabe, syriaque, etc. : « A lire les diverses versions de la *Vita Beatae Marinae Beati Marini*, on comprend que bien des propos furent tenus entre les Frères au retour de Néothalépolis. » (*Ibid.*). Dans l'introduction de *Vie et office de sainte Marine*, nous avons un résumé de l'histoire de Marina dans toutes ses versions :

L'histoire de sainte Marine peut se résumer en quelques lignes. Un homme, devenu veuf, se retira dans un monastère et y fit accueillir également sa fille, une jeune enfant qu'il ne voulait abandonner et dont il avait dissimulé le sexe sous des habits masculins. Après sa mort, l'enfant resta dans le monastère et y grandit, tout en faisant l'édification des religieux par sa conduite exemplaire. Mais un jour, la fille d'un habitant du voisinage ayant eu des rapports coupables avec un étranger, prétendit, lorsqu'il lui fut impossible de dissimuler sa faute, que c'était le jeune moine qui lui avait fait violence. Plutôt que de révéler son sexe, Marine préfère ne pas repousser l'accusation et fut, en conséquence, soumise à une pénitence des plus rigoureuses, au cours de laquelle elle fut un modèle de patience et d'humilité. Lorsqu'elle mourut, les moines chargés de l'ensevelir reconnurent son sexe. Aussitôt, le mépris qu'on lui avait témoigné se changea en admiration et, dès lors, elle devint l'objet d'une grande vénération, non seulement pour les religieux du monastère, mais encore pour

toute la population de la contrée. (p. I-II). Cette histoire de sainte Marine, se trouve dans des manuscrits latins, grecs, syriaques, coptes arabes et éthiopiens. Or, il suffit de parcourir rapidement ces différents textes pour reconnaître immédiatement que le plus simple, le plus dépourvu d'amplification et, par conséquent, le plus conforme à la rédaction primitive, est le texte latin. Et, cependant, celui-ci contient déjà divers détails qui sont dus uniquement à l'imagination de l'auteur qui l'a composé. (p. III).¹⁷⁴

Louis-Combet aurait certainement puisé dans la version latine qui donne déjà le prénom de Marina à la sainte qui est appelée aussi Marie et même Marine comme nous l'avons vu chez les Bollandistes.¹⁷⁵ Il s'est aussi inspiré de la version grecque qui elle se déroule le IV^e et le VII^e siècles alors que la version latine n'est pas antérieure au VI^e siècle¹⁷⁶. Claude Louis-Combet, tout en révélant ses sources, et même en les affichant, semble vouloir perdre celui qui le pisterait, lui suggérant d'autres sources, voire les créant, preuve s'il en est que la part culturelle dans la genèse d'une mythobiographie ne saurait l'emporter sur la part créatrice et imaginative. Pour

¹⁷⁴ *Vie et office de sainte Marine*, textes latins, grecs, coptes, arabes, syriaques, éthiopien, haut-allemand, bas-allemand et français, publiés par Léon Clugnet, Paris, Librairie A. Picard et Fils, 1905.

¹⁷⁵ « Le récit contenu dans la version latine, le plus ancien, ainsi que je l'ai dit, donne lieu aux remarques suivantes : Tout d'abord, on y voit que notre sainte porte le nom de Marine (*Marina*), dont la forme masculine est Marin (*Marinus*). Or, elle est appelée Marie en grec [...] et en syriaque [...] tandis que son nom masculin est Marinos [...] dans la première de ces langues et Marîna [...] dans la seconde. Il semble donc fort probable que c'est le nom Marîna, dont la terminaison est féminine pour l'oreille d'un Occidental, qui aura été pris par l'auteur de la version latine pour le nom féminin de la sainte moniale. Dans ce cas, il faudrait admettre que cette version latine a été écrite d'après un texte syriaque primitif (1) que nous ne connaissons pas, ou d'après un texte grec original, également inconnu, dont l'auteur a été le premier à reprendre ce mot Marîna pour un nom féminin. » (*Ibid.*, p. IV.)

¹⁷⁶ Nous renvoyons à l'article d'Evelyn Patlagean qui distingue deux Marina :

8. Marina I/Marinos (Delcourt n. 4 ; BHG 3, II63).

Hiérosol. Gr. S. Sep I, X^e siècle, fol. 83^v – 84^v : Vies et homélies pour le mois de février.

Versions syriaques : VII^e siècle, et probablement au VI^e.

9. Marina 2 (BHG 3, 1170).

Messan. Gr. Bibl. Univ. 29, AA. 1307-1308, fol. 112^v-115 : Ménologe du monastère du Saint Sauveur de Messine.

Née en Sicile, dans le bourg de Scanion (*sic*), en 1062.

Ed. G. ROSSI TAIBBI, *Martirio di Santa Lucia, Vita di Santa Marina*, Palerme, 1959.

Fin XI^e – XII^e siècles. (p. 601)

[...].

Ainsi la série grecque de ces histoires semble bien s'être constituée au VI^e et dans les premières décennies du VII^e siècle. Deux d'entre elles pourraient être antérieures : l'histoire de Pélagie, pour laquelle la date traditionnelle du V^e siècle demeure acceptable jusqu'à un ample informé, et celle de Marina I ; cette dernière ne présente aucun élément de datation, il est vrai ; mais précisément sa simplicité linéaire évoque assez bien l'intemporalité schématique d'un modèle premier. On peut proposer en tout état de cause de faire remonter celui-ci aux débuts de la littérature des « récits utiles à l'âme », qui a produit la majorité de nos versions grecques, en d'autres termes à la fin du IV^e siècle au plus tôt. (p. 602). [...] Au contraire, les versions latines, dont aucune n'est antérieure au VII^e siècle, restent des importations, la greffe d'un modèle exotique qui ne prendra pas. L'ensemble se place en somme franchement dans une aire gréco-orientale, et, pour l'essentiel, dans cette première période de Byzance (IV^e-VII^e siècles) dont la culture chrétienne présente des caractères si originaux. (p. 602-603). (cf. Evelyn Patlagean, « L'histoire de la femme déguisée en moine et l'évolution de la sainteté féminine à Byzance », in *Studi medievali, Spoleto presso lazede del centro*, 3^e série – Anno XVII, série Terza, Fasc. II. Décembre 1976).

autant, l'intérêt de notre analyse est de montrer que la seconde ne se substitue pas entièrement à la première. Dans l'ouvrage de Clugnet, l'époque de la sainte et son origine ne sont pas confirmées mais plutôt estimées, l'époque pourrait être le V^e siècle et Marina pourrait avoir des origines libanaises :

Quant à l'époque où vivait sainte Marine, on ne peut la déterminer que d'une façon très hypothétique, car pas le moindre détail historique dans le récit de sa vie ne nous aide à la préciser avec exactitude. Si nous considérons, d'une part, que de son temps la discipline monastique était depuis longtemps solidement établie et que, d'un autre côté, en 778, son histoire présentait déjà beaucoup de détails légendaires, on peut, je crois, en attendant des preuves plus formelles, admettre, ainsi que l'a fait l'abbé Nau, qu'elle vécut au V^e siècle. Nous ne sommes pas renseignés davantage sur la région où Marine est née. Cette lacune la plus ancienne de sa vie a été comblée postérieurement par les traducteurs et les copistes, suivant la fantaisie de chacun. Voilà pourquoi les différentes versions la font vivre en Bithynie, à Alexandrie, dans le désert de Scété, dans la Thrace ou « Romaine », enfin, en Italie, à Ardée, etc. La multiplicité de ces lieux d'origine les condamne tous, et l'on doit, à mon avis, jusqu'à preuve du contraire, s'en tenir à ce que nous apprend la tradition. Or, la tradition existe à cet égard chez les Maronites du Liban. Ces derniers croient fermement que le monastère où Marina a vécu et est morte est celui de Kanoubine, situé dans l'oïdi Kadicha, au sud-est de Tripoli.¹⁷⁷

Pour plus de précision encore sur l'origine de notre sainte, nous nous fions aux Maronites qui « croient que Marine est née dans la petite ville de Kalamoun, qui est bâtie sur le nord de la mer, à une petite distance au sud de Tripoli. Quant au village où vivait la jeune fille qui porta contre notre sainte une fausse accusation, ce serait celui de Torza, qui est situé à six heures de marche environ de Kalamoun et à deux heures de Kanoubine »¹⁷⁸. Suite à notre visite de la vallée de Kanoubin en septembre 2011, nous avons pris quelques photos dans le sanctuaire de sainte Marina (Illustrations n°28, 29) où se trouverait la dépouille de la sainte (Illustration n°30) comme un tableau de Marina avec le fils de Salomé (Illustration n°31). Dans la ville de Kalamoun circule une histoire selon laquelle la sainte s'est réfugiée dans une grotte qui se situe dans les hauteurs de la ville et qu'on appelle « grotte de Marina » (Illustration n°32) où on prétend que la sainte s'y est installée après son expulsion du monastère de Kanoubin¹⁷⁹.

¹⁷⁷ *Vie et office de sainte Marine, op. cit.*, p. VI.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. XI.

¹⁷⁹ Il m'a été particulièrement émouvant de visiter ces lieux, près desquels je suis née.

L'article d'Evelyne Patlagean livre encore la référence à l'Évangile de Thomas, une des sources que révèle le dossier des marginalia et qui insufflera l'idée du travestissement des femmes :

La référence théorique qui fonde le travestissement ascétique de nos héroïnes est suggérée par l'*Évangile de Thomas*, texte copte retrouvé dans la bibliothèque gnostique de Nag Hammadi. L'abolition de la distinction des sexes y est annoncée sous deux formes, qui sont en fait complémentaires. La première semble effectivement renvoyer au principe androgyne qui a retenu toute l'attention de Marie Delcourt.¹⁸⁰

Lors d'une rencontre que Louis-Combet m'a accordée au centre Jacques-Petit, il a avoué avoir été inspiré aussi par Henri Bremond¹⁸¹ pour ce qui concerne le mysticisme de Marinus et Marina. Il a publié plus tard *Des égarées*, plusieurs récits sur l'histoire de quelques femmes hétérodoxes dont l'imagination est puisé dans l'ouvrage de Bremond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, où, comme dans sa première mythobiographie, il s'intéresse non au biographique, à l'anecdotique, mais à la vie psychique de ces femmes, leurs sentiments et leurs vécus :

Confronter le récit des deux auteurs permettra de mettre en lumière le traitement par Claude Louis-Combet du matériau biographique. Si Bremond suit scrupuleusement l'ordre chronologique de la vie des mystiques [...], le traitement des faits diffère radicalement chez Claude Louis-Combet. Dans aucun des six récits, l'auteur ne respecte la chronologie, son attention se portant ailleurs. Il s'agit pour lui de rendre compte de ce qui a fait de ces femmes des êtres pleines de Dieu. Ce n'est pas tant la biographie qui l'intéresse que leur naissance à la sainteté. [...]. Pour les récits qui s'attachent à Armelle Nicolas, Marie Teyssonier et Jeanne Marguerite, le projet d'écriture est affirmé dans les premières pages : combler le vide de leur existence. Écrire le récit de leur vie revient pour Claude Louis-Combet à remplir le néant de vies insignifiantes à différents titres.¹⁸²

¹⁸⁰ « L'histoire de la femme déguisée en moine », *op. cit.*, p. 607.

¹⁸¹ « Henri Bremond est ce prêtre ayant appartenu un temps à la Compagnie de Jésus avant d'en être écarté. Longtemps directeur de la revue *Études*, il a participé activement aux débats de la crise moderniste. L'ambition de sa vie a été d'écrire un triptyque pour montrer l'évolution du sentiment religieux. Si sa première série consacrée au XVII^e siècle se compose de quatre volumes imposants, son élection à l'Académie française, puis sa mort, l'ont arrêté dans cette enquête. Ses recherches l'ont amené à exposer la fécondité du mysticisme que l'aura de Port-Royal et de Bossuet avait occultée. Bremond a remis à l'honneur l'originalité des œuvres de Bérulle et de Bourdaloue. Au cours de son enquête, il rencontre des figures féminines particulières : des femmes mystiques qui l'ont marqué par la singularité de leur vie et par la manifestation de leur foi. À la lecture de la vie de ces femmes, Claude Louis-Combet à son tour a été saisi. Mais c'est selon un tout autre projet que ce dernier envisage le récit de leur vie. » (cf. Marianne Froye, « Claude Louis-Combet – Abbé Bremond : Regards croisés », in *Claude Louis-Combet, Fluences et influences*, *op. cit.*, p. 80).

¹⁸² *Ibid.*, p. 82-83.

La méthode de l'écrivain ne variera donc pas durant sa carrière : d'abord une illumination, puis une lente imprégnation de sources livresques qui lui permettra de créer une atmosphère romanesque authentique, puis la phrase de l'écriture, livrée à l'imaginaire.

3.3.1.4 De la « Lettre aux vierges » de saint Athanase au « Bijou de Marina »

Une troisième source mentionne directement le nom de la sainte, elle est présente dans le dossier « saint Athanase d'Alexandrie »¹⁸³ où Louis-Combet note, sur un folio, cinq lignes ayant comme titre « Bijou de Marina » souligné par l'auteur. Il s'intéresse plus précisément au « symbolisme de l'œil intérieur », en référence à saint Athanase « Lettre aux vierges » (f. 58 des « Sources »). L'auteur précise davantage que l'analyse a été effectuée dans Hilda Graef à la page 77 de son *Histoire de la mystique*. Saint Athanase est un patriarche d'Alexandrie au IV^e siècle. L'église copte orthodoxe le considère comme l'un de ses « papes » et, dans sa liturgie, le nomme l'apostolique. Il a écrit plusieurs ouvrages défendant ses thèses, et l'auteur notamment de *Saint Antoine* que Louis-Combet a mentionné dans sa documentation. Louis-Combet nous renvoie à l'analyse de Hilda Graef sur l'œil intérieur dans l'expérience mystique qui prêterait à la rêverie sur le bijou de Marina, titre de ce folio. Louis-Combet retient l'expérience du « don de larmes » qu'Athanase accorde au mystique pratiquant l'ascèse :

Une telle vie d'obéissance et de jeûne conduit également à de réelles expériences mystiques, parmi lesquelles Athanase distingue le « charisme (don) de larmes ». Seuls reçoivent ce don ceux dont l'esprit est fixé sur les réalités célestes et qui ont complètement mortifié leur corps. Ils reçoivent l'« œil intérieur » dont parlait Origène, et grâce auquel ils voient les choses cachées aux hommes ordinaires, comme le châtiment éternel des pécheurs ou bien les couronnes et vêtements royaux des citoyens du ciel. En effet, « celui qui a l'esprit pur verra Dieu lui-même avec l'œil intérieur », selon la promesse de la Béatitude : les cœurs purs verront Dieu. Athanase accorde clairement la vision de Dieu dès cette vie, sans penser pour autant, bien sûr, que les mystiques verront Dieu comme les élus dans le ciel le voient.¹⁸⁴

Louis-Combet s'est inspiré de la doctrine de saint Athanase pour doter le bijou des Bithyniennes d'une signification puissante, ce bijou si important dans la première partie de la mythobiographie et qui, chargé de symbolisme, caractérise la fille qui s'offre à la mer et à la vie. Le bijou a la

¹⁸³ « L'un des plus grands docteurs de l'Eglise, saint Athanase (mort en 373) fut un avocat de la vie virgine. [...]. Athanase était natif d'Alexandrie dont il fréquenta très probablement l'école catéchétique, où Clément et Origène enseignèrent si brillamment. » (cf. Hilda Graef, *Histoire de la mystique*, traduit de l'anglais par Guy Maximilien et Edith Marguerite, Editions du Seuil, 1972, p. 76.)

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 77.

forme d'un œil qui reflète l'intériorité des femmes. L'intériorité est ici celle de la femme, elle représente l'essence cachée de l'être féminin. Elle est le symbole du désir ; désir de Dieu, désir d'union cosmique avec la Nature, désir d'unité profonde :

Il semble que les jeunes Bithyniennes aient tenu à mettre en évidence, au point le plus précieux de leur parure, la part d'elles-mêmes qu'elles jugent la plus importante. A d'autres le cœur par exemple. A elle l'œil. Comme si leurs yeux de chair ne parvenaient pas à exprimer, en chacun de leurs regards, une suffisante densité d'être, elles ont voulu fixer, dans la permanence du bijou et dans la schématisation de sa forme l'essence absolue de leur plus profond désir. (p. 84, f. 127).

On voit comme un détail happé au hasard d'une lecture est tiré vers le symbole dans le roman de Claude Louis-Combet. Dans *Histoire de la mystique*, Hilda Graef a évoqué de nouveau le « don des larmes » dans la partie consacrée à Evagre le Pontique. Les larmes accompagnent le mystique dans son parcours et plus précisément au moment de la prière :

Pour émouvoir son âme endurcie par le péché, le moine a besoin, en tout premier lieu, du don des larmes, qu'il ne faut nullement confondre avec la tristesse – celle-ci, en effet, comme la colère, est le pire ennemi de la prière. Non, les larmes de contrition sont des larmes salutaires, signe d'une santé spirituelle naissante, non de déréliction, et bien que particulièrement nécessaires au début, elles doivent, en quelque sorte, accompagner le moine tout le long de son cheminement spirituel [...].¹⁸⁵

Louis-Combet a repris la notion mystique de l'œil intérieur tout en opérant un déplacement de sens. L'œil intérieur n'est pas abordé dans son sens mystique, l'auteur l'utilise pour refléter l'intériorité des Bithyniennes qui se dévoile à travers leur regard noir et profond. Ce regard constitue l'identité même de ces femmes : « Je te regarde. Mais il suffit que tu me regardes pour que mon regard soit ton regard. Je ne suis à moi que par le regard de qui me regarde. Être regardée au fond de mon regard, telle est la direction de mon véritable bonheur. » (p. 84-85, f. 127-128).

Nous repérons ici le même cheminement que précédemment. Claude Louis-Combet s'attèle à des lectures érudites et copieuses, mais non pour les retenir dans leurs détails ; plutôt pour approcher le mystère, ne retenir qu'un symbole, retravailler l'essence de ce symbolisme, l'absorber en quelque sorte.

Passionné par la figure de Marina qu'il a découverte dans les *Récits d'un pèlerin russe* Louis-Combet est allé se renseigner copieusement sur cette sainte, dans plusieurs sources, *Vies*

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 91.

des saints des Petits Bollandistes, dans un article majeur d'Evelyne Patlagean ainsi que dans l'ouvrage fondamental qui contient plusieurs versions de l'hagiographie, *Vie et office de sainte Marine* de Léon Clugnet, ou encore dans la *Légende dorée* où nous avons aussi quelques pages sur la sainte. Donc plusieurs sources ont inspiré l'auteur et ont abouti à une Marina louis-combétienne, une Marina mythobiographique que l'auteur a imaginée dans son roman en lui donnant une vie d'adolescente dans son village au bord du Pont-Euxin, une femme belle qui, dans sa nudité, s'offre chaque matin au soleil, une Marina qui souffre dans son corps de femme au monastère de Maria Glykophilousa où l'auteur, contrairement à toutes les sources, accorde une importance particulière au corps de la femme, à sa beauté comme à sa douleur. La méthode de l'écrivain est celle d'une accumulation des informations au moment de la gestation de l'œuvre, puis d'un effacement de ces informations au moment de la genèse de l'œuvre.

3.3.2 Spiritualité chrétienne

Nous nous consacrerons dans cette partie aux sources spirituelles de l'ouvrage, à l'ensemble des lectures spirituelles orientales et occidentales de Louis-Combet (c'est-à-dire la phase de gestation et non de genèse) durant l'élaboration de sa première mythobiographie. Nous examinerons d'abord les lectures orientales qui sont les plus copieuses et dont nous retrouvons les traces dans le roman. Nous nous intéresserons à l'hésychasme, au cénobitisme comme à l'iconoclasme. Ensuite nous examinerons les lectures occidentales comme celles qui explorent l'ordre cistercien, la chrétienté celtique ainsi que le quiétisme et finalement nous aborderons quelques sources chrétiennes tirées de la Bible et de l'hagiographie chrétienne. Ces sources multiples qui font le roman, qui déterminent son climat mystique, apportent la preuve de l'érudition de Claude Louis-Combet, une érudition qui ne sature pas le roman, mais l'alimente. Des livres au livre voilà le parcours de l'écrivain. Mais dans cet itinéraire, se produit le phénomène alchimique de l'effacement des sources. Un lecteur qui n'a pas entre les mains le copieux dossier des « Sources » de la mythobiographie ne peut soupçonner les lectures infinies et érudites auxquelles s'est livré le romancier, tant rien d'événementiel, de pointu, de précis ne vient alourdir cet ouvrage de l'imaginaire et du fantasme. Le généticien au contraire, qui a entre les mains le copieux dossier des « Sources », ne peut que rester stupéfait de la somme de lectures

effectuées par le romancier et de sa capacité à n'en tirer qu'un substrat, une essence, une atmosphère.

3.3.2.1 La spiritualité orientale

Nous avons classé plusieurs notes de lecture qui concernent la spiritualité orientale dont s'est nourri Claude Louis-Combet avant de procéder à la rédaction de sa première mythobiographie. Le deuxième récit du roman, celui de la sainte, se déroule dans un monastère au cœur du désert bithynien. Le roman est donc ancré dans le monachisme chrétien dans l'univers monial des premiers chrétiens. Dans ce monastère du désert, nous savons qu'historiquement se sont disputées deux institutions monastiques distinctes, l'hésychasme et le cénobitisme.

3.3.2.1.1 Hésychasme

Nous avons choisi de situer la note de Jacques Lacarrière¹⁸⁶ ici avant de passer à l'hésychasme et au cénobitisme comme une sorte d'annonce de ces courants mystiques qui se déroulent essentiellement au désert. Il est surtout connu pour ses récits de voyage. Il est écrivain mais aussi poète, traducteur du grec et critique dramatique. Il s'est intéressé aux moines du Mont Athos comme le montre son ouvrage *Mont Athos, Montagne Sainte* paru en 1954. D'ailleurs les deux folios de notes (f. 99-100) que nous possédons de son ouvrage sont des passages sur la théologie et non sur la littérature, notamment sur le climat eschatologique et les comportements qui en relèvent comme le martyre, l'ascèse etc. L'extrait recopié par Claude Louis-Combet est tiré de l'ouvrage *Les Hommes ivres de Dieu*, édité chez Arthaud en 1961. La note constitue les éléments essentiels d'un passage du livre. Elle n'est pas effectuée mot par mot, Louis-Combet a retenu à sa manière et avec ses propres phrases l'essentiel du texte contrairement à certaines notes qui sont recopiées telles quelles. Voici le texte original :

Ce climat eschatologique et exalté du I^{er} siècle ne fera que s'amplifier dans les siècles suivants et il est très certainement à l'origine de bien des comportements irrationnels et excessifs tels que la vocation au martyre, l'obsession de la virginité et de l'ascèse, la fuite dans les déserts. Tous ces comportements ont entre eux pour trait essentiel d'être d'abord un *refus radical du monde*, refus que l'on comprend aisément si ce monde est destiné à disparaître d'un jour à l'autre. Qu'à telle

¹⁸⁶ Jacques Lacarrière né le 2 décembre 1925 à Limoges et mort le 17 septembre 2005 à Paris.

époque l'accent soit mis sur le Martyr et à telle autre sur l'Ascète ou l'Anachorète, peu importe, car toutes ces attitudes relèvent d'une même et totale désaffection à l'égard du monde d'ici-bas, conséquence des bouleversements, des traumatismes opérés dans les esprits par la peur, l'angoisse, l'exaltation de la Fin des Temps.¹⁸⁷

Ce texte fait partie du chapitre intitulé « La Fin des temps ». Dans son texte Claude Louis-Combet élimine une partie de la première phrase : « et exalté du I^{er} siècle ne fera que s'amplifier dans les siècles suivants ». Louis-Combet reformule avec ses propres mots en ajoutant « d'après Jacques Lacarrière » au début de la phrase et insérant une parenthèse « (imminence de la fin) » pour expliquer la signification du mot « eschatologique ». L'auteur reprend la phrase jusqu'à « excessifs » et poursuit en substituant « tels que » qui précède « vocation » par « - par ex » et en supprimant les pronoms possessifs « la » devant « vocation », « l' » devant « obsession » et « la » devant « virginité » et « fuite ». Des modifications sont aussi effectuées dans la deuxième phrase de ce paragraphe, Louis-Combet supprime le début de la phrase « Qu'à telle époque l'accent soit mis sur le Martyr et à telle autre sur l'Ascète ou l'Anachorète car » et reprend à partir de « toutes ces attitudes » en restant en ce moment là fidèle au texte source. Louis-Combet résume davantage les paragraphes qui suivent par trois lignes constituant une sorte de définition de la chasteté.¹⁸⁸ On voit comme le romancier sélectionne ses lectures, ce qu'il en retient, les phrases sur lesquelles il fera plus tard, au moment de l'écriture, porter sa rêverie.

Le pèlerin russe dont Claude Louis-Combet a initialement lu les *Récits* s'inspire de la mystique orthodoxe et particulièrement de l'hésychasme¹⁸⁹. Pour une définition encore plus

¹⁸⁷ Jacques Lacarrière, *Les Hommes ivres de Dieu*, Paris, B. Arthaud, 1961, p. 31-32.

¹⁸⁸ Les trois lignes de Louis-Combet résument les paragraphes suivants :

« En veut-on un exemple ? Jésus ayant dit, à propos des signes précurseurs de la fin de Jérusalem et de sa seconde Venue : " Malheur aux femmes qui seront enceintes ou qui allaiteront ce jour-là ! " beaucoup de jeunes filles resteront vierges et de nombreux couples pratiqueront les mariages virginaux ou *apotactiques* (consistant à vivre ensemble mais en renonçant aux rapports sexuels) pour ne pas être surprises impures ou enceintes au moment du jugement dernier. Et si l'on veut une preuve supplémentaire de ce lien, opéré dans bien des esprits, entre le souci de virginité et la crainte de la fin du monde, voici un texte fort révélateur de saint Hippolyte, évêque de Rome, extrait de son *Commentaire sur Daniel écrit au début du III^e siècle* : (...) » (*Ibid.*, p. 32).

¹⁸⁹ « Le terme hésychasme envisagé dans son sens traditionnel, cher à l'Orient, se trouve fréquemment employé dans les **Apophtegmes** (sentences et anecdotes) et dans la vie des Pères du Désert. Il appartient à la langue profane et signifie tranquillité, quiétude, repos, être assis en silence. [...] Au niveau mystique, l'hésychasme désigne la prière perpétuelle de l'âme en repos, s'adonnant totalement à la contemplation. Cet état de calme, engendrant la quiétude, suppose non seulement l'éloignement du monde extérieur mais la solitude et le silence intérieur. Le désert est le lieu le plus favorable à l'**hésychia**, et les ermites sont nommés " les amants de l'**hésychia** ". » (cf. *Encyclopédie des mystiques, chamanisme, Grecs, Juifs, gnose, christianisme primitif*, Tome I, sous la direction de Marie-Madeleine Davy, Seghers, 1977, p. 508).

explicite de l'hésychasme, nous renvoyons à notre article « Les principales sources spirituelles de *Marinus et Marina* à la lecture des marginalia » :

L'hésychaste pratique inlassablement la prière du cœur mentionnée dans la *Petite Philocalie* qui se traduit par la répétition inlassable de cette phrase : « Seigneur Jésus-Christ ayez pitié de moi ». L'hésychia terme familier aux Pères du désert, renvoie tout à la fois à « un état de vie et à l'état correspondant de l'âme : la réclusion et la solitude, d'une part, et de l'autre le repos, le silence des pensées et des mouvements, la quiétude [...], la suspension qui rend l'âme et particulièrement l'esprit (" l'œil de l'âme ") et le cœur (" la racine des puissances ") disponibles pour une contemplation aussi ininterrompue qu'il est possible ».¹⁹⁰

Dans *MM*, la prière du cœur est pratiquée par Marina à l'instigation de son père Eugène. Marina, avant même de s'établir au sein du monastère, pratiquait la prière intérieure dans son village, comme instinctivement : « [...] elle est la plus noire des cheveux et de regard, la plus immobile, mais celle aussi dont la bouche, si elle n'était si close sur sa prière intérieure, serait la plus ouverte à la saveur des choses » (p. 86, f. 129), un autre passage où l'on découvre Marina prier (p. 169, f. 270) : « Cependant, la parole d'Eugène se mêle dans la bouche de Marina, aux mots aphones de sa prière intérieure. » La phrase qui interprète cette prière, afin que le cœur soit purifié, est prononcée autant par Eugène : « Seigneur, aie pitié de ton serviteur, Seigneur, prends mon âme et mon corps en pitié » (p. 113, f. 173) que par Marina (p. 352, f. 618) : « *Jésus-Christ, fils de Dieu, aie pitié de moi* ». Mais nous savons que Marina, dans sa prime jeunesse et sa prime beauté, dans la puissance de son désir, interprète cette prière intérieure dans le sens d'une offrande à la mer, à soi-même, à son repli ou ses replis. Claude Louis-Combet ne saurait longtemps être fidèle à une source : elle n'est qu'un point de départ aux fantasmes et aux errances imaginaires du romancier.

Dans ses sources que révèlent les folios des marginalia apparaissent les noms d'Évagre le Pontique, Jean Climaque, Nicéphore l'hésychaste, Syméon le Nouveau Théologien, noms qui s'accumulent dans ses notes documentaires, preuve que l'auteur s'est intéressé à cette théologie spécifique par laquelle l'homme devient Dieu. Il y est venu en lisant les recherches majeures de Jean Meyendorff faites au XX^{ème} siècle dans l'ouvrage *Saint Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe*, et directement aussi dans la *Petite Philocalie* qui s'appuie sur la *Philocalie* ancienne de Nicodème et de Macaire. « Évagre, originaire du Pont en Asie Mineure, a vécu dans le désert

¹⁹⁰ Noura El Cheikh, « Les principales sources spirituelles de *Marinus et Marina* à la lecture des *marginalia* », in *Claude Louis-Combet, Fluences et influences, op. cit.*, p. 64.

égyptien au IV^e siècle et le premier adopta la vie des anachorètes. Évagre le Pontique est connu pour avoir utilisé l'expression " prière de l'intellect ", " prière du cœur " »¹⁹¹. Reprenons la définition de la *Petite Philocalie*:

La prière du cœur est essentiellement cette interprétation contemplative de la « vie cachée dans le Christ » qui passe par Origène et les Alexandrins, Grégoire de Nysse, Évagre et les Pères du désert, les Sinaïtes (Jean Climaque et ses héritiers), Syméon le Nouveau Théologien et les grands hésychastes athonites des XIII et XIV^e siècles, Nicéphore, Grégoire le Sinaïte, etc.¹⁹²

Dans les marginalia, dans un folio (f. 108 des « Sources ») qui prend des notes sur Évagre, nous trouvons un extrait de cette *Petite philocalie* dont Louis-Combet trace les contours, dans des prises de notes qui font la synthèse de ce mysticisme oriental :

- Sans parler de la prière du cœur, Évagre détache avec insistance un certain nombre de traits que l'on retrouve de bout en bout dans la tradition :
- Garde de cœur
- Dépouillement de l'esprit
- Simplification de la prière
- Illusions: images, formes...

Cette citation est précédée par un autre paragraphe qui introduit la thématique de la prière du cœur. En effet, Louis-Combet a réservé deux folios à ce Père de l'Eglise. Sur un folio de format type et de couleur verte (f. 106 des « Sources »), nous avons deux paragraphes précédés par des tirets. Les deux passages sont extraits de la *Petite Philocalie* comme le signale Louis-Combet lui-même entre crochets en haut de la page. Le romancier, las de ses prises de notes, désirant immanquablement citer ses sources. Le deuxième folio (f. 109 des « Sources ») cite une deuxième référence à l'*Histoire de la mystique* de Hilda Graef, qui reprend ce même thème sous le nom de « contemplation première ». Cette note est déjà esquissée en bas du folio précédent mais le romancier préfère la détailler dans son deuxième folio. Louis-Combet reprend sur ce folio le thème de la contemplation qu'il a déjà questionné dans le premier paragraphe de son premier folio. Il ne s'agit pas de l'extase dont la théologie d'Evagre ne traite pas, mais plutôt cette contemplation qui dénude l'intellect en sorte que « l'esprit, vidé de tout contenu, contemple Dieu en son image, à laquelle il fut créé, et retrouve ainsi sa condition originelle de pur esprit, semblable aux anges... ». Les autres noms comme Maxime le Confesseur, Jean Climaque,

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 66.

¹⁹² *Petite Philocalie, op. cit.*, p. 14-15.

Syméon le Nouveau Théologien et les hésychastes sont en quelque sorte ses héritiers. Claude Louis-Combet s'est empressé de se renseigner aussi à leur sujet, toujours animé par l'espoir, le désir, la curiosité de percer les secrets du mysticisme oriental dont il entend baigner l'atmosphère de sa mythobiographie, sans sombrer jamais dans une érudition qui trahirait précisément sa volonté de romancer l'hagiographie primitive.

Saint Jean Climaque, moine au mont Sinaï, inspire le romancier dans sa recherche sur la prière du cœur, comme cette citation reproduite sur un folio, extraite de l'ouvrage de Meyendorff consacré à cette tradition : « – La proximité dans la prière souvent emplit l'esprit d'images et le dissipe, tandis que souvent une seule parole (monologie) a pour effet de le recueillir. »¹⁹³ Louis-Combet recueille sur deux folios (ff. 39-40 des « Sources ») quelques notes à propos de ce Père de l'Église. Le premier folio, de couleur orange et de format type, a comme titre « St Jean Climaque », souligné par Louis-Combet qui n'oublie pas de noter la référence et le numéro de page de l'ouvrage d'où il tire ses renseignements. Nous retrouvons ici les tirets que l'auteur utilise souvent pour inscrire les phrases et les séparer l'une de l'autre. En effet, nous avons quatre phrases sur la prière monologique. Le deuxième folio consacré à Jean Climaque est une réflexion sur le monastère, d'après ce dernier.

Dans le dossier des sources, Louis-Combet a recueilli aussi des prises de notes sur Nicéphore l'Hésychaste. (f. 110 des « Sources »). Ce dernier a suivi la pensée du maître Macaire :

Nicéphore concrétise [...] d'une manière forte précise, le rôle que Macaire assignait déjà au cœur dans la prière. Sa méthode d'oraison est fondée sur une anthropologie que Macaire partageait dans ses grandes lignes, mais dont l'origine première est sémitique : la conception biblique de l'homme, comme un tout psycho-physiologique indivisible, triomphe ici, dans la spiritualité monastique de Byzance, malgré des siècles de tentations dualistes néoplatoniciennes!¹⁹⁴

C'est encore en lisant la *Petite Philocalie* et la synthèse de Meyendorff que Claude Louis-Combet s'attache à la doctrine de Nicéphore l'Hésychaste dans ses notes documentaires où il recopie un passage de l'ouvrage spirituel qui met en relief le rôle du cœur dans l'exercice de la prière pure. Comme nous le remarquons, l'auteur recopie souvent dans ses folios des passages entiers des textes-sources pour mieux s'en imprégner, pour que l'innutrition se fasse parfaitement.

¹⁹³ Meyendorff Jean, *Saint Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe*, « Maîtres Spirituels », Éditions du Seuil, p. 37-38.

¹⁹⁴ *Ibid.*, pp. 63-64.

Sans doute qu'en recopiant largement ses sources documentaires, par passages entiers comme c'est ici le cas, le renseignement est capable de devenir enseignement. Claude Louis-Combet se l'approprie, s'en nourrit, s'en imprègne fondamentalement, savoureusement, patiemment, devenant un peu un moine copiste à son tour, assimilant un peu de la posture du mystique. Cette imprégnation est certaine, et pourtant rien ne transpire vraiment des renseignements précis qu'il prend en notes. Claude Louis-Combet ira vers l'assimilation de ses sources dans un certain climat mystique qui baigne le récit : ce que nous pourrions appeler le Fondu louis-combétien, fondu qui est à la fois une technique d'écriture qui mêle les sources à la matière romanesque pour mieux les effacer, et en même temps une attitude du lecteur qui transforme le renseignement en enseignement.

« Grégoire le Sinaïte né vers la fin du XIII^e siècle, fut à la tête du renouveau de l'hésychasme à Byzance au XIV^e siècle. [...]. C'est lui qui a apporté la tradition de la prière du cœur au mont Athos. »¹⁹⁵ Nous avons repéré un folio consacré à Grégoire le Sinaïte (f. 111 des « Sources »). Le folio se divise en deux parties. La première moitié est consacrée à un passage tiré de la *Petite Philocalie* et la deuxième moitié intitulée « critique de l'imagination » est extraite du deuxième ouvrage source de Jean Meyendorff. Dans le premier passage qui parle de la prière du Nom, Grégoire le Sinaïte pense que l'homme possède deux sortes de mémoires, une mémoire primordiale et une autre pernicieuse : « Le remède pour délivrer cette mémoire primordiale de la mémoire pernicieuse et mauvaise des pensées, c'est le retour à l'originelle simplicité ... Le grand remède de la mémoire, c'est le souvenir persévérant et immobile de Dieu dans la prière ». Le deuxième paragraphe est lui aussi centré autour de la prière et du rôle du cœur dans l'accomplissement de l'acte de piété : « Le vrai principe de la prière, c'est la chaleur du cœur qui consume les passions, produit dans l'âme la gaieté et la joie et conforme le cœur dans un amour sûr et un sentiment de plénitude indubitable. » L'auteur a consulté d'autres ouvrages sur cette pratique mystique qu'est la prière du cœur, comme l'ouvrage de Jean Biès¹⁹⁶, *Mont Athos*, publié chez Albin Michel en 1963. Louis-Combet a consulté cet ouvrage comme le confirme la note documentaire qu'il nous laisse. Cette fois, l'auteur n'a pas recopié un passage comme il le fait souvent mais il a juste signalé en une phrase le contenu des chapitres VI et VII qu'il avait consultés. Il signale en trois lignes « Sur la prière du cœur et sur l'ascétisme ds. Le

¹⁹⁵ « Les principales sources spirituelles de *Marinus et Marina* à la lecture des *marginalia* », *op. cit.*, p. 67.

¹⁹⁶ Jean Biès est un essayiste français de la mouvance traditionaliste. Ses ouvrages sont des essais théoriques comme des récits d'expériences vécues et de témoignages.

monachisme grec » suivi de la référence « cf. Biès : Mont Athos chap VI et VII » (f. 35 des « Sources »). Une autre référence concernant la prière du cœur se situe dans l'ouvrage intitulé *La Prière de Jésus par un moine de l'Église d'Orient* dont Claude Louis-Combet va recopier un passage entier. L'extrait recopié constitue une sorte de définition de cette prière du cœur que nous appelons aussi « Prière du Nom ». Nous relevons dans cette définition un point qui se distingue de la définition principale et qui signale que « Dans l'acte d'invocation du Nom, il n'est pas nécessaire de répéter ce dernier d'une manière continue, le nom prononcé peut se « prolonger » dans des minutes de repos, de silence, d'attention purement intérieur : tel un oiseau alterne le battement d'ailes et le vol plané. » (f. 142 des « Sources »). Au folio 141 des « Sources », Louis-Combet commence une phrase qui se transforme en un long passage dans la mythobiographie. Un passage qui n'était encore que des notes dans ce folio des Sources où l'auteur inscrit sous des formes de points les idées concernant la prière intérieure de Marina qu'il développera plus tard dans son roman. Tout en composant son texte, Louis-Combet se réfère à l'ouvrage *Prière de Jésus* (cité plus haut). Toutes les prises de notes seront développées dans le roman. Le mot « immobilité » est repéré dans la suite de la phrase qu'a notée Louis-Combet dans son folio ; l'exemple est intéressant, qui montre Claude Louis-Combet à la fois lecteur prenant des notes et écrivain en puissance qui se souviendra que la matière romanesque est née de la matière culturelle :

Ce fut une lente, longue et invincible intériorisation du verbe – comme si la parole jusqu'ici prononcée à l'adresse d'une oreille étrangère, extérieure, se repliait sur elle-même, rentrait en soi, creusait son sens en son centre, se détachait de sa destination manifeste et, s'enveloppant d'un silence qui était comme son propre poids, cessait de s'étaler à la surface des mots pour se déployer au-dedans, emplissant l'une d'une présence sensible, chaleureuse, constamment alimentée, en sa lenteur, au mouvement rythmique du souffle, et donc, comme si le corps, désormais voué à l'immobilité, à l'indifférence au monde et à l'absence aux sens, se recueillait tout entier en cet au-delà de lui-même où prend source l'effusion de l'esprit. (p. 353-354, f. 621).

L'expression « suspension du souffle » et les expressions « lenteur de la parole. Chaque mot est contemplé, rejouit dans son essence » se lisent dans « Il se fit que, peu à peu, la respiration de Marina se suspendit au-dessus des mots, en une attente et une attention qui laissaient la parole se remplir d'elle-même, sur sa tige, et épanouir librement sa signification. » (*Ibid.*). Une autre note en rapport avec la prière de Marina et les conditions psycho physiologiques resurgit à la page 354 de la mythobiographie (f. 622) :

Elle ne fut plus, au long de tant d'années, que le lieu transitoire d'une prière qui se priait, à travers elle, et du Nom qui, en elle, s'énonçait. Absorbée dans ce Nom de Jésus qui la comblait de son infinitude, ce n'était plus Marina qui priait, ce n'était plus cette femme là qui s'efforçait de s'exprimer : il n'y avait plus d'effort, plus de vouloir, plus de décision consciente – mais une parole-en-soi, le verbe révélant sa source en se parlant, le verbe se priant, se saluant, s'adorant.

Une autre caractéristique de cette prière notée initialement comme « oubli de soi, absence à soi (au corps, au monde, au désir) », revit dans ce long passage consacré à la prière intérieure de la sainte : « Laissant le Nom être ce qu'il est, la femme s'était, sans effort préalable, mais par le développement organique de l'expérience, comme lavée d'elle-même, effacée, oubliée. » (p. 355, f. 624). Tout cela conduit à un plaisir qui n'est autre que le plaisir en Dieu dont l'auteur parle dans son folio et qu'il traduit par la phrase suivante : « La femme s'était vidée de son individualité, de son histoire et de ses phantasmes : immergée dans une intériorité qui se confondait entièrement avec le Nom de son Amour, elle était cette immobile plénitude de joie – ce *plaisir-en-Dieu* – dont l'expression, dans les limites humaines de la chair et du temps, préfigure l'infini bonheur des saints et des anges au paradis. » (p. 355-356, f. 625). Intéressantes ces prises de notes d'un écrivain qui ne se contente pas de recréer une atmosphère la plus authentique possible, mais qui semble parfois être absorbé, immergé par le sens qu'il percevait dans certains ouvrages : même effacées, même gommées, on trouve trace des sources livresques de l'écrivain au cœur de ses récits.

Aude Bonord établit une comparaison entre l'hésychasme et l'écriture dans son article « Écrire-comme-prier », trouvant que tous deux sont mués par la répétition dans un mouvement circulaire qui est celui de l'oraison, comme du ressassement de l'écriture :

Signalons d'ailleurs que la Prière à Jésus de l'hésychasme, où la même formule revient en un « cri intérieur » incessant, tout comme la litanie, autre objet de l'admiration de l'auteur, est fondée sur la répétition. De même, la méthode psychosomatique des hésychastes consiste en un « mouvement circulaire », selon l'expression du *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique* analysant les écrits de Grégoire Palamas. Le va-et-vient contrôlé de la respiration ramène l'esprit du dehors vers le dedans pour le circonscrire dans le cœur, en accord avec une position corporelle inclinée qui marque physiquement cette circularité. Une note recueillie dans les *marginalia de Marinus et Marina* montre que l'écrivain avait bien relevé que, dans la Prière à Jésus, « " Le mouvement de l'âme est circulaire..." », et souligné le « mouvement cyclique de l'oraison ». Or, l'écriture de l'hagiomythobiographie est elle-même construite sur ce principe. La question initiale de l'Abbé :

« " *Qu'allez vous devenir mon pauvre ami ?* " » ouvre et clôt le texte (p. 7 et 347). Le versant autobiographique de *Marinus et Marina* repose sur la logique du cycle qui, loin d'apporter l'état du repos du conditionnement hésychaste, figure au contraire l'impasse du narrateur. Le récit le ramène au sentiment de la chute et de la rupture symbolique avec le Père que rien n'a pu pallier, ni la rencontre avec Marine, ni l'entreprise mythobiographique. Cette structure circulaire enferme le narrateur dans une sensation de vide et de perte qu'aucune présence ne saurait combler.¹⁹⁷

Cette remarque très juste d'Aude Bonord met bien l'accent sur un trait de méthode (ou d'anti-méthode) de Claude Louis-Combet : l'écrivain organise un mouvement circulaire, de ressassement, s'enfonçant toujours plus au cœur d'une spirale culturelle ; et ce mouvement est exactement le même que celui de l'écriture, par laquelle Claude Louis-Combet s'avance au cœur de son imaginaire, à la recherche du centre, du Moi.

3.3.2.1.2 Cénobitisme

Par ailleurs, Louis-Combet sait faire des raccourcis avec les éléments qu'il tire de l'Histoire: il mêle par exemple la tradition du cénobitisme¹⁹⁸, dans sa mythobiographie, à celle de l'hésychasme, ne désirant pas rentrer dans les détails de la chronologie de l'Histoire de la contemplation orthodoxe, et désirant surtout en retirer l'esprit et le mystère. « Le monastère de Maria Glykophilousa est une institution cénobitique où les moines vivent en communauté. Explicitement, le mot « cénobitisme » est employé par l'auteur (p. 120), l'expression « le jeune cénobite » (p. 226) pour désigner Marinus [...] »¹⁹⁹. En outre, l'auteur évoque saint Pachôme (p. 119, f. 183) : « Fidèles à la Règle de saint Pachôme, ils travaillaient et priaient en commun ». Saint Pachôme, né en 292, est considéré comme l'initiateur du cénobitisme chrétien. Dans la mythobiographie, les paniers tressés par les moines témoignent de cette tradition cénobitique, comme le signale le romancier, offrant ici un exemple concret du fondé que nous évoquions à l'instant, cette manière de transformer le renseignement en enseignement, cette manière de quitter le cadre historique pour créer un climat romanesque : « À l'exemple de leurs grands aînés

¹⁹⁷ Aude Bonord, « " Ecrire-comme-prier ", Claude Louis-Combet, une pensée spirituelle de la littérature » in *Claude Louis-Combet, Fluences et influences*, op. cit., p. 257-258.

¹⁹⁸ « Au Mont Athos, tout au long de son histoire, la tradition du monachisme communautaire ou « cénobitique » était en conflit avec l'érémisme ou hésychasme. Les deux traditions avaient déjà coexisté en Orient et remontent toutes deux aux origines égyptiennes du monachisme chrétien. Le cénobitisme, introduit à l'Athos au X^e siècle par saint Athanase, est la forme de vie monacale que saint Benoît popularisa en Occident ; les vœux de chasteté, d'obéissance et de pauvreté sont accomplis au sein d'une communauté fortement organisée dont les règles strictes définissent avec précision les moindres détails de la vie du moine : la prière liturgique, l'obéissance à l'abbé, la privation absolue de tous biens personnels en constituent les éléments essentiels. » (*Saint Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe*, op. cit., p. 78).

¹⁹⁹ « Les principales sources spirituelles de *Marinus et Marina* à la lecture des *marginalia* », op. cit., p. 68.

de Thébaïde et de Nitrie, les moines de Maria Glykophilousa tressaient des corbeilles et des paniers, fabriquaient des cordes et des tapis et cultivaient, avec beaucoup de difficultés et maints déboires, un maigre potager toujours menacé par sécheresse. » (p. 119, f. 183). Marina, figée près du puits, tresse des paniers, comme prête à se noyer dans sa propre féminité.

Les Sources révèlent aussi les recherches de Claude Louis-Combet sur un ouvrage de Jean Cassien, intitulé *Institutions cénobitiques* quand il cherche à se renseigner méticuleusement sur la tradition cénobitique :

Nous lisons de quelques Pères du Désert que ne pouvant pas vaquer continuellement ou à la lecture spirituelle ou à l'oraison, et ne voulant pas d'ailleurs demeurer oisifs, ils employaient tout le temps qui leur restait à faire des corbeilles de palmes, ou quelques autres ouvrages de main : et quelques uns d'entre eux brûlaient à la fin de l'année tout ce qu'ils avaient fait, comme n'ayant travaillé que pour s'occuper et pour fuir l'oisiveté. (Ref : Cassien. Instit. L.X ch. 24).²⁰⁰ (f. 38 des « Sources »).

Ce mot « cénobite » sur lequel Claude Louis-Combet s'est renseigné à partir de la lecture de Cassien apparaît à maintes reprises dans le roman pour désigner Marinus comme pour désigner les frères : « La longue fréquentation des cénobites lui permettait de lire, comme à livre ouvert, le sens des attitudes, des gestes, des expressions. » (p. 235, f. 389-390).

Nous pouvons mieux cerner la méthode, s'il en est une, de Claude Louis-Combet qui consulte d'abord les ouvrages de synthèse, celui de Meyendorff, puis va aux textes, celui de l'évêque de Marseille, Jean Cassien, ou celui de la *Petite Philocalie* qui s'appuie directement sur la *Philocalie des Pères Nêptiques* de Macaire et de Nicodème. Cette méthode est celle d'un érudit méticuleux qui va des textes de seconde main aux textes sources. Néanmoins, ne transpire

²⁰⁰ Nous avons transcrit la citation telle qu'elle se présente dans les marginalia. Ce passage est une synthèse établie par l'auteur sur les communautés cénobitiques suite à la lecture de l'ouvrage de Cassien *Institutions cénobitiques*, plus précisément le livre dixième chapitre 24. « On sait très peu de choses sur la vie de Jean Cassien (environ 360-435), pas même son lieu de naissance, qui a bien pu être dans la province romaine de la Scythie Mineure (Dobroudja), bien que certains savants le placent en Syrie, en Palestine, et même en Provence. Il entra jeune au monastère, à Bethléem, et, en 385, se rendit dans le delta du Nil, pour avoir une connaissance directe des moines et des ermites égyptiens. » (*Histoire de la mystique, op. cit.*, p. 101). Nous trouvons encore plus d'information sur lui dans l'*Encyclopédie des mystiques* : « Cassien aurait pu se placer sous la rubrique des **Pères du Désert**, c'est à dessein que nous le situons parmi les Pères latins en raison du rôle éducateur monastique qu'il joua en Occident. Il se place à la charnière de l'Orient et de l'Occident dans lequel il se fixera. En raison de sa participation à la doctrine de Pélage, jugée hérétique, Cassien fut soupçonné de semi-pélagianisme et de ce fait classé parmi les écrivains, alors qu'il devrait être normalement considéré comme Père latin. [...] Né vers 360 soit en Provence, soit dans l'actuelle Dobroudja roumaine, il est impossible de fixer d'une façon exacte son lieu de naissance. Cassien prend contact dès sa jeunesse avec les moines orientaux en Palestine, puis il gagne l'Égypte, découvre le désert de Scété et fonde plus tard des monastères à Marseille. Il fera connaître à l'Occident la pensée orientale ; c'est à travers lui que le monachisme occidental pourra recevoir l'héritage des solitaires d'Égypte, la doctrine d'Origène, d'Evagre le Pontique et de Jean Chrysostome, son ami. » (cf. *Encyclopédie des mystiques, op. cit.*, p. 493-494).

rien de cette culture et de cette érudition dans la mythobiographie, si ce n'est une atmosphère très précise, très particulière qui fait le roman. C'est ce que nous avons qualifié de « fondu » : cet effacement des traces, des références, bien plutôt assimilées que plaquées à la matière romanesque.

3.3.2.1.3 Iconoclasme, ou l'autre roman

Dans ses lectures sur la spiritualité orientale, Louis-Combet est arrêté par la destinée et la règle d'un moine, saint Jean Damascène, qui a joué un rôle important dans la querelle des images ou l'iconoclasme au VIII^e siècle²⁰¹. Les quatre folios consacrés à saint Jean Damascène²⁰² (ff. 47-50 des « Sources ») semblent séparés car agrafés deux par deux. Les folios 49 et 50 des « Sources » sont de format type et de couleur verte. Ils ont un titre qui a retenu toute notre attention « Marinus et Marina », titre de la mythobiographie. L'importance de ces quatre folios des marginalia consacrés à la destruction des images est capitale, car preuve que Claude Louis-Combet aurait rêvé pour sa mythobiographie d'un autre contexte liturgique, d'une époque qui a marqué la spiritualité orientale. Pourquoi avoir finalement abandonné l'iconoclasme au profit du monachisme ? Sans doute parce que perpétrer l'image de la Vierge était un moyen de faire jouer en miroir à l'infini la beauté de la vierge Marina. Louis-Combet s'est servi de cet ouvrage pour se renseigner sur l'univers de Byzance au temps de l'iconoclasme d'où le titre « milieu historique » au premier folio. La référence que Louis-Combet a l'habitude de marquer en haut du folio apparaît un peu plus bas « Sur la controverse théologique de l'iconoclasme, cf. Cannon p.104 sq. » (f. 47 des « Sources »). Il s'agit de l'ouvrage de William Ragsdale Cannon, *Histoire du christianisme au Moyen Age, De la chute de Rome à la chute de Constantinople*. Dans le contexte du roman, nous ne sommes pas encore à l'époque de l'iconoclasme, comme le montre la présence des icônes dans les édifices religieux : « Les icônes, les statues, les mosaïques avec

²⁰¹ « Iconoclaste est un terme qui fait partie du vocabulaire moderne pour désigner la destruction, la suppression de ce qui est établi et respecté pour le remplacer par des éléments nouveaux ; à l'origine, l'iconoclasie fut un mouvement bien caractérisé qui se forma au sein de l'Eglise d'Orient et eut pour but de supprimer les images, les tableaux et toute représentation de personnages ou d'événements sacrés. Les iconoclastes furent de destructeurs d'icônes (ou images saintes). » (cf. William Ragsdale Cannon, *Histoire du christianisme au Moyen Age, De la chute de Rome à la chute de Constantinople*, traduit de l'anglais par S.M. Guillemin, Paris, Payot, 1961, p. 104).

²⁰² « On sait très peu de choses concernant la vie de Jean Damascène, nous ignorons même la date exacte de sa naissance, à Damas, aux environs de 670-676. Il mourut bien avant le Second Concile de Nicée (787), qui ratifia ses vues dans la question des Images. Il mourut probablement aux environs de 745 ou 750. [...]. Jean Damascène se fit moine dans l'antique Laure de Saint-Sabas, en Palestine. [...]. Il fut un exégète, un théologien, un poète et composa plusieurs hymnes. Il fut sans doute l'homme le plus érudit de son temps et peut-être le théologien de l'Eglise grecque qui eut le plus d'influence. [...] Jean Damascène mérita d'être qualifié de « Thomas d'Aquin de l'Orient ». (*Ibid.*, p. 113).

leurs processions de vierge et martyrs regardent, d'un regard identique, les jeunes bithyniennes qui les regardent. » (p. 85, f. 128). Ailleurs Claude Louis-Combet mentionne l'icône de la *Vierge de Tendresse* qu'Eugène contemplait (p. 122, f. 187) :

Comme il priait, en effet, debout dans le coin d'ombre qui était ordinairement le sien, et qu'il contemplait l'icône de la *Vierge de Tendresse* éclairée doucement par la flamme des cierges, il vit soudain passer dans le regard de la sainte figuration de Marie une étrange lueur – non pas le reflet d'une lumière extérieure, mais une palpitation intime de l'ombre de la pupille, traduisant comme une pensée et exprimant comme un message qui s'adressait à lui, Eugène, et l'atteignait en son cœur le plus profond.

Louis-Combet s'est intéressé au rôle qu'a joué saint Jean Damascène dans la défense des images contre l'empereur Léon III. Ce dernier a interdit « l'usage des images et ordonnant qu'on les retire des cérémonies ou lieux du culte, et même qu'on les détruise. »²⁰³ Parmi ceux qui se sont opposés à l'empereur, saint Jean Damascène :

Les adversaires de Léon III sollicitèrent l'appui des théologiens et des érudits. Le plus fameux de ceux-ci fut JEAN DAMASCÈNE, qui (comme son nom l'indique) résidait à Damas, ville arabe qui échappait aux représailles de l'empereur : il pouvait donc écrire sur ce sujet tout ce qu'il voulait. En 727, il publia sa *Première Oraison pour la défense des Images*, suivie deux ans après par la *Seconde Oraison*, qui n'ajouta rien ou peu de choses à la première. Il déclarait que le deuxième commandement avait été aboli lors de l'Incarnation, par laquelle Dieu lui-même avait pris un corps à l'image de l'homme. [...]. Puisque, disait Jean Damascène, on adore la croix, pourquoi ne pas adorer la représentation de Celui qui y fut suspendu ?²⁰⁴

Nous retrouvons dans cette citation la phrase que Louis-Combet en a tirée et a copiée dans son folio sur le deuxième commandement en lui donnant comme titre « Intervention de st Jean Damascène » (f. 49 des « Sources »). Sur l'iconoclasme, Louis-Combet a souligné davantage la réaction violente des femmes du peuple face à cette interdiction des icônes. Ces femmes « armées d'ustensiles de cuisine, de torchons et de balais, frappèrent à mort les soldats qui enlevaient les icônes d'un monument public »²⁰⁵ Louis-Combet a inséré « Réactions populaires » (f. 49 des « Sources ») pour introduire cette phrase, marque de l'écriture des marginalia. En bas de ce même folio, il a inscrit un autre titre « A l'origine de l'iconoclasme », suivi par une phrase qui résume les événements de l'époque : « Le prestige de la conception musulmane de la

²⁰³ *Ibid.*, p. 104-105.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 105.

²⁰⁵ *Ibid.*

transcendance divine » et suivi davantage d'une deuxième phrase sur le folio 2 (f. 50 des « Sources ») : « A cette conception s'oppose celle des moines très attachés au culte des images. Suite à cette guerre des images, le monachisme lui-même « fut supprimé et les monastères furent changés en casernes. »²⁰⁶ Mais grâce « à la détermination et à la persévérance des moines, [...]». Le monachisme survécut finalement à la dynastie qui s'opposait à lui. »²⁰⁷ A ce sujet, Louis-Combet a choisi de copier un passage qui évoque Théodore de Stoudion²⁰⁸, le défenseur du monachisme à cette époque. L'auteur choisit un extrait où nous avons une définition du monachisme à travers la conception de Théodore de Stoudion qui « enseignait que l'institution du monachisme faisant partie des saints mystères chrétiens, tout autant que l'institution de baptême, l'Eucharistie, l'ordination, ou l'enterrement des morts. »²⁰⁹ Les deux autres folios (ff. 47-48 des « Sources ») sont consacrés à la doctrine de saint Jean Damascène, toujours dans le même ouvrage. En effet le titre est « St Jean Damascène » que l'auteur a encadré. Louis-Combet consacre un passage à la notion de liberté de l'homme et ensuite la doctrine de la création qui déclare que la femme ne fut créée qu'après la chute de l'homme : « L'homme fut créé seul ; la femme fut créée lorsque Dieu eut la prescience de la chute de l'homme et voulut perpétuer la race humaine en dépit de la mort. »²¹⁰ (f. 48 des Sources). Il semblerait que le romancier ait davantage emprunté à la doctrine de Théodore de Stoudion qu'à celle de saint Jean Damascène pour contextualiser son roman, ne retenant finalement pas la querelle des images pour se concentrer sur les règles communautaires monachiques, qui semblent briser l'individualité. Cette idée va irradier le roman, Marinus, le moine obéissant, le moine travailleur, se coulant dans une règle toute puissante, cette règle communautaire qui va doublement briser l'individu, tant le

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 107.

²⁰⁷ *Ibid.*, p.115.

²⁰⁸ « Théodore de Stoudion était de souche noble. Il était né à Constantinople en 759 et fut ordonné par le patriarche Tarasius ; il se fit remarquer en dénonçant la conduite de Constantin VI (qui avait divorcé et s'était remarié) et en exigeant qu'il soit exclu de la communion des fidèles. [...]». Théodore fut ensuite comblé d'honneurs par l'impératrice Irène, qui comptait sur son appui pour garder son trône. [...]». Nicéphore le fit emprisonner ainsi que tous ses moines. Théodore mourut exilé dans l'île de saint Tryphon, en 826. [...]». Le rôle qui avait été celui de Jean Damascène en ce qui concerne la théologie, lors de la querelle des images, fut dévolu à Théodore de Stoudion, au point de vue politique. Son influence comme chef des moines fut un facteur important dans la solution de la querelle des images.

De même, il s'occupa efficacement de la réforme monastique. Il trouva l'Abbaye de Stoudion en triste état et ses moines indifférents ou désespérés, et élaborer une règle nouvelle fondée sur le bien de la communauté dans son ensemble plutôt que sur les besoins individuels. » (*Ibid.*, p. 116)

²⁰⁹ *Ibid.*, p.115.

²¹⁰ *Ibid.*, p.111.

moine Marinus que la femme qu'il cache être, règle qui avait déjà brisé le narrateur dans le premier récit.

3.3.2.1.4 Du moine copiste à l'écrivain : la lumière thaborique

Claude Louis-Combet s'est particulièrement intéressé à Grégoire Palamas pour constituer indéniablement un des foyers les plus importants du dossier des notes de travail dans les marginalia. C'est d'abord par des lectures de critiques, tels Evdokimov, que Claude Louis-Combet se renseigne sur Grégoire Palamas. Né en 1296, originaire d'Asie Mineure, il a vécu à Constantinople. Il choisit la vie monastique en fréquentant les moines de Constantinople, notamment ceux du Mont Athos. Claude Louis-Combet s'intéresse chez Palamas à la notion de lumière des saints dont nous repérons des passages dans les marginalia. Il s'appuie sur *L'Art de l'Icone* de Paul Evdokimov, philosophe russe du XX^e siècle : « Celui qui participe à l'énergie divine... devient lui-même, en quelque sorte, lumière ; il est uni à la lumière, et avec la lumière, il voit ce qui reste caché à ceux qui n'ont pas cette grâce ; il surpasse ainsi les sens corporels et tout ce qui peut être connu par l'intelligence. » (f. 90 des « Sources »). Claude Louis-Combet va être particulièrement sensible à cette lumière de la personne, cette « irradiation mystique ». Dans la mythobiographie, il n'oublie pas cette lumière, visible dans la personne de la sainte qui, abandonnée à tous les dangers de la nature, reste vingt ans à prier Dieu : « Sans se lasser, cependant, sans se décourager et comme le Désert était son unique demeure, elle ne cessait de répéter : *Jésus-Christ, fils de Dieu, aie pitié de moi.* » (p. 352, f. 619). Elle atteint un état de béatitude qui la fait rayonner. Marina devient un être de lumière :

Contemplant sans relâche ni rupture, à travers le Nom de Jésus, l'Absolu divin, l'esprit de Marina, se tenait tout entier dans une illumination intérieure dont le reflet transfluait par delà le corps. Une luminescence aurorale tremblait autour de son visage, autour de ses membres, autour de ce corps de femme devenu dans le Désert, corps de Dieu. (p. 356, f. 626). [...]. A travers une chevelure démentielle qui lui couvrait le corps entier comme d'un vêtement, on distinguait seulement l'éclat fulgurant du regard. Un halo de lumière, manifestement différente de la clarté du jour, semblait envelopper cet orant parfaitement seul et délimiter autour de lui un espace de pureté, de grâce et de rémission. (p. 358, f. 630).

Nous voyons ici les traces de la lecture d'Evdokimov, évoquant la carrière de Grégoire Palamas. Claude Louis-Combet y a puisé, non un renseignement précis, mais la certitude que la lumière est liée à la vie intérieure. Il en retient l'idée et la transforme en image dans son roman au moment de faire accéder Marina à la sainteté. Dans ce roman si sensible aux jeux d'éclats, de

lumière, et d'ombre, jouant parfois de la technique picturale du clair-obscur comme lors de la séduction de Marina, aura une toute autre signification. Claude Louis-Combet n'a sans doute pas renoncé aux images et n'a pas choisi l'époque de la querelle des Images pour son roman, parce qu'il voulait peut être offrir cette nouvelle icône à son lecteur, Marina dans son « halo de lumière ».

Dans le dossier consacré à Evdokimov, nous repérons deux folios numérotés 1 et 2 (ff. 73-74 des « Sources ») et consacrés à l'œil des Bithyniennes et plus précisément celui de Marina. Le philosophe russe se réfère lui-même aux Pères du désert. La première citation est attribuée à Macaire dont nous avons parlé un peu plus haut. Saint Macaire s'intéresse à la plénitude du regard qui reçoit la « lumière divine ». C'est dans cette thématique de la lumière divine que Claude Louis-Combet va se plonger ardemment, ayant trouvé le lieu d'une dématérialisation de sa sainte et en même temps de transfiguration de son roman. Louis-Combet reprend avec ses propres mots la pensée de Macaire, il ne recopie pas la citation mais la découpe en trois parties (dans son folio) en séparant la pensée de Macaire, de Grégoire de Nysse et de Maxime Le Confesseur alors qu'elle figure en deux phrases chez Evdokimov. Dans ce folio de prises de notes, le mythobiographe évoque « la plénitude du regard » à la place du « regard plein » du livre source et substitue « selon l'expression de Macaire » à « St Macaire parle de ». Comme il a souligné le nom de saint Macaire, Louis-Combet souligne également celui de saint Grégoire de Nysse, reprend la même phrase de la source. La pensée de Grégoire de Nysse parle de l'œil de Colombe alors que Maxime le Confesseur, lui, évoque l'œil de Dieu. Claude Louis-Combet insère « regarder » et la parenthèse « (id.ibid) » concernant Maxime Le Confesseur. Dans le deuxième folio, nous avons le nom d'une sainte, « sainte Dorothee » en rapport avec le « jeûne des yeux » et la contemplation. Cette sainte Dorothee pourrait bien être un autre sainte immobile, comme le rêve Claude Louis-Combet. Les deux premiers folios sont situés aux pages 13 et 14 du livre source²¹¹. Ensuite nous avons une série de folios intitulés « Lumière et Ténèbres » (ff. 75-78). Sur le folio 75, Louis-Combet note d'abord le titre « Lumière et Ténèbres » souligné deux fois à gauche, ensuite entre crochets il écrit « Evdokimov pp. 14.15 ». Louis-Combet reprend la phrase mais la modifie sans toucher au sens. La première et la deuxième phrase du folio 75 ne font qu'une seule phrase dans le livre source, alors que Louis-Combet choisit de la découper en

²¹¹ *L'Art et l'icône : théologie de la beauté*, Desclée de Brouwer, 1972.

deux. D'abord il note « Les ténèbres et la nuit ne sont pas créées par Dieu ... » en supprimant les points virgules de la source et en les remplaçant par trois points de suspension. Ensuite sur une nouvelle ligne, il note la suite de la phrase « Avant la création – la nuit n'est qu'un signe de l'inexistant, le néant abstrait séparé de l'être de par sa nature. » Dans ce folio, il supprime « pour le moment » et lui substitue « Avant la création ». L'auteur saute quelques lignes et note ensuite une phrase précédée par un long trait « La nuit dans le sens johannique n'apparaît que dans la chute ». On voit comme Claude Louis-Combet s'approprie, dans la prise de note, le texte qu'il lit. La deuxième partie du folio est un paragraphe situé à la page 15 du livre source, il enchaîne sur le thème de la nuit et la ténèbre. Louis-Combet note « la nuit n'est pas une simple et passive absence de la lumière... » en remplaçant « elle » par « la nuit » (sans doute amoureux et du thème et du mot). Les trois points de suspension sont là pour signaler un saut. Claude Louis-Combet reprend à partir de la « ténèbre » qui a des signes démoniaques. Le deuxième folio (f. 76 des « Sources ») a le même titre que le précédent à l'exception du numéro de page qui passe de 14 à 15. Ce folio est apparemment consacré à la lumière comme le confirme le titre souligné « Lumière du Premier Jour ». Louis-Combet recopie le passage tel qu'il se lit dans le livre source mais ajoute une phrase « " Que la lumière soit " » signifie pour le monde en puissance : » juste avant « que la Révélation soit et donc que le Révéléateur, *que l'esprit Saint vienne* ». (p. 15). Ces folios sont centraux qui évoquent le mysticisme de la lumière, face de Dieu, Esprit Saint. Le troisième folio numéroté 3 (f. 77) porte lui aussi le même titre (à l'exception de numérotation) : il s'agit d'une continuation des notes sur le symbolisme mystique de la Lumière. Louis-Combet reprend la citation sans modification. Il retient ces phrases sur la dualité Lumière/Ténèbre, sur la métamorphose de lumière en obscurité et vice versa en se référant à la Bible, à Isaïe. Ensuite il retient le verset de Mathieu sur l'œil, cet élément fondamental dans l'histoire des Bithyniennes : « L'œil est la lampe du corps : si ton œil est sain tout ton corps sera dans la Lumière. » (p. 15-16). Ensuite Louis-Combet atteint la phrase-clé qui est en rapport avec son ouvrage. Il encadre l'expression « La tradition hésychaste » et continue la phrase en insérant un grand trait avant « enseigne ». Cette tradition a comme but l'hésychia mais aussi « la science de la lumière ». Les saints luisent, ils font l'expérience de la transfiguration. Le quatrième folio (f. 78 des « Sources ») a également le même titre mais son contenu est extrait de la page 16. Ce folio poursuit sur le thème de la lumière des saints, selon Grégoire Palamas, comme le note Louis-Combet entre crochets (ces crochets sont absents dans la version source) : « Au sommet de la

sainteté, l'être humain « devient en quelque sorte Lumière » ». Louis-Combet copie tout ce paragraphe consacré à la lumière des saints comme le montre les prises de notes sur Séraphin de Sarov : « Ainsi un Séraphin de Sarov s'habille de soleil et rayonne ; appelé « très ressemblant », il est l'icône vivante du Dieu-Lumière ». (p. 16). C'est passionnément que Claude Louis-Combet s'est plongé dans les détails physiques de la sainteté, et qu'il s'est abîmé dans une rêverie, d'abord culturelle, ensuite personnelle, autour de la lumière des saints. Un folio de taille moindre intitulé Lumière-Feu, situé à la page 19 de l'œuvre source (f. 79 des « Sources »), retrace une pensée de saint Maxime sur le « Feu ineffable » qui n'est autre que le « feu de l'amour divin ». Ensuite, sur un autre folio (f. 80 des « Sources ») Il note « Voir – Contemplation » ; Louis-Combet extrait un paragraphe sur « l'art contemplatif qui se place au centre de la cosmologie des Pères » (p. 19). Par ailleurs, toujours dans le dossier « Evdokimov », nous repérons deux folios (ff. 81-82) qui sont extraits de la page 20 de la source, deux passages sur la laideur ou la Kénose qui signifie « la laideur transfigurée en beauté » comme le note Louis-Combet sur le folio intitulé « EpWs-K... ». Le romancier a effectué des lectures nombreuses et bien informées pour tenter de saisir, (pour s'en saisir), le thème de la lumière mystique qui transfigure l' élu, qu'il tente ensuite de relier au feu divin, à l'œil intérieur, à l'auréole, à la transfiguration. Preuve s'il en est que dès le départ Claude Louis-Combet a nourri l'ambition d'évoluer dans la sphère sacrée et de ne pas évacuer totalement l'hagiographie en son roman. Mais il va puiser non pas des faits dans l'histoire de la sainte, mais des images qui justifieraient sa sainteté : toutes les images qui évoquent le sacré lui sont chères, car il ressent d'emblée ce que le roman saura en retirer ce qu'elles ont de proprement romanesque.

Trois folios verts (ff. 84-86 des « Sources ») ayant comme titre « Transfiguration (surélévation) liturgique des sens » se présentent dans le dossier « Evdokimov ». Ces textes sont extraits de la page 31-32 de l'ouvrage comme le signale Louis-Combet « cf. Evdokimov – Icônes p.31.32 ». Ces passages sont retirés du chapitre III « De l'expérience esthétique à l'expérience religieuse ». Les folios sont attachés mais non pas numérotés. En tête du premier folio, Louis-Combet note les auteurs spirituels qui ont pensé la transfiguration, précédés par « Réf : ». Ces mêmes noms sont alignés sur deux phrases dans la source : « Elle est exposée autrement dans la *théosis* de saint Athanase qui l'étend sur l'être entier de l'homme, âme et corps. Dans cette tradition magistrale qui compte les noms de Macaire d'Égypte, Jean Climaque, Maxime le Confesseur, Syméon le Nouveau Théologien, Grégoire Palamas et enfin Séraphin de

Sarov, la grâce éprouvée, vécue, sentie comme douceur, paix, joie et lumière, anticipe l'état du siècle futur. »²¹² Louis-Combet a simplement choisi de noter les noms sans transcrire la phrase. Il copie à partir de la phrase suivante qui débute avec « saint Macaire » qui parle du « divin senti », l'être est transfiguré, surélevé en sorte, que le spirituel et le corporel se conjuguent (pensée très chère à Louis-Combet qui adopte le monisme). Louis-Combet recopie ces phrases sans y apporter aucune modification. Ensuite Claude Louis-Combet retient, du paragraphe suivant, la pensée de saint Maxime qui s'intéresse à la transformation des sens par l'esprit en sorte que « les facultés des sens se spiritualisent et deviennent semblables à leur objet : celui qui participe à la lumière devient lui-même lumière. »²¹³ Louis-Combet supprime « Pour une pareille "perception" » qui précède la phrase et la remplace par « par la grâce du christ » entre crochets comme il le fait souvent quand il ajoute des mots dans les marginalia. Quelques lignes plus bas, Evdokimov évoque la pensée de saint Augustin que Louis-Combet copie en ignorant la phrase qui la précède : « Selon saint Augustin, l'homme peut devenir charnel jusque dans son esprit et il peut devenir spirituel jusque dans sa chair »²¹⁴ et en la remplaçant par « Saint Augustin : ». La phrase qui suit la pensée du saint est reproduite d'une manière verticale comme nous pouvons le remarquer (sur gauche du folio 84 des « Sources ») : « Réhabilitation ascétique de la matière en tant que substrat de la résurrection et lieu des épiphanies. » Le deuxième folio (f. 85 des « Sources ») de cette série est marqué par les numéros de pages du livre-source. A la page 33 de la source, Louis-Combet retient une phrase sur la tradition patristique et le théomatérialisme. En outre, Louis-Combet retient de la même page un passage sur la vision du Christ par Saint Séraphin de Sarov²¹⁵. Il reprend cette pensée en résumant l'essentiel, cette pensée qui signale que cette vision est une sorte d'élévation de la matière, donc une transfiguration. La deuxième moitié du folio est intitulée « La lumière du huitième jour » où Louis-Combet reprend la dernière phrase de ce chapitre sur l'opposition entre les iconoclastes et les Pères qui affirment que « ce n'est pas la nature divine ni humaine mais que c'est l'Hypostase du Christ qui nous apparaît sur les icônes. » Le troisième folio (f. 86 des « Sources ») a comme titre « opposition complémentaire Parole/Vision » où Louis-Combet retient des phrases sur l'importance de l'image dans le christianisme, par exemple : « L'image fait partie de l'essence du christianisme au même titre

²¹² *Ibid.*, p. 31.

²¹³ *Ibid.*, p. 32.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ Saint Séraphin de Sarov (1759-1833) est un religieux orthodoxe vénéré comme saint par l'Église orthodoxe de Russie.

que la parole. » D'autres folios sont consacrés au thème de la transfiguration, deux folios numérotés où Louis-Combet marque sur le premier folio la référence « cf. Evdokimov – L'art de l'icône – pp 158 sq » (f. 87 des « Sources »). Louis-Combet note quelques citations sur la lumière des saints. La première phrase est une citation qui figure entre guillemets dans la version source. Louis-Combet choisit de copier la partie sur les saints en éliminant le début : « C'est pourquoi l'icône du Christ, dans la lunette centrale de Sainte-Sophie, montre le Seigneur tenant l'Évangile ouvert sur la parole : " Je suis la Lumière du monde ", et l'Eglise chante : " Ta Lumière resplendit sur les visages de Tes saints ". » Une deuxième phrase qui se situe également à la page 158 est attribuée à saint Grégoire de Nysse. Louis-Combet retient également la citation de cet auteur incluse dans une phrase plus longue. C'est encore les baptisés et leurs vêtements lumineux (p. 158-159) qui passionnent l'écrivain. A l'évidence, Claude Louis-Combet a lu dans son continuum et de manière très attentive *L'Art de l'icône* d'Evdokimov, mais ce n'est pas pour saisir le philosophe et le critique, seulement pour retenir quelques idées, ou quelques phrases des saints majeurs de la spiritualité orientale, telle phrase de Grégoire de Nysse par exemple qu'il va reprendre, désirant la fixer sur le papier de ses notes, et qui, sans doute, sera matière ensuite à rêverie romanesque. Avant d'être écrivain, Claude Louis-Combet est moine copiste.

Le dossier « Evdokimov » contient encore trois folios (ff. 89-91 des « Sources ») sur Grégoire Palamas et le thème central de la transfiguration. Les deux premiers folios se réfèrent à la page 196 du texte-source d'Evdokimov. Le premier folio transcrit la pensée de Palamas sur la transfiguration, Louis-Combet copie la pensée entre guillemets tout en supprimant le début « saint Grégoire Palamas le dit au sujet des témoins de la Transfiguration », cette transfiguration qui métamorphose les fidèles en leur offrant la chance de passer « *de la chair à l'esprit* » (f. 89 des « Sources »). Le deuxième folio poursuit cette pensée tout en séparant la citation pour la mettre en relief. La méthode louis-combétienne consiste à prendre en note ce qui l'intéresse, tout en ignorant ce qui précède. Sa lecture est très sélective, c'est une lecture qui va chercher plutôt qu'elle ne découvre. Nous parlerons volontiers d'une érudition au second degré. Nous vous expliquons : Claude Louis-Combet a déjà en lui de très solides connaissances sur la théologie et le mysticisme, y compris oriental. Ce qu'il va chercher dans ses lectures complémentaires à sa formation initiale : ce sont une image, le sens d'un symbole, une phrase, qu'il prend en notes, rejetant tout le reste. Une lecture sélective donc, une érudition quasi sélective plus propre à l'enseignement qu'au renseignement, plus propre à la rêverie, la promesse de la rêverie qu'au

référencement. Nous sommes toujours dans le thème de la lumière du saint qui « devient lui-même en quelque sorte, lumière ; il est uni à la lumière et, avec la lumière, il voit ce qui reste caché à ceux qui n'ont pas cette grâce ; il surpasse ainsi les sens corporels et tout ce qui peut être connu par [l'intelligence]. » (f. 90 des « Sources »). Le troisième folio (f. 91 des « Sources ») (extrait de la page 197 de la source) poursuit dans la même thématique, mais Louis-Combet s'intéresse maintenant au regard de Dieu, à l'œil divin. La transfiguration attribuée au saint la capacité de regarder à travers le regard du Tout-Puissant. Louis-Combet retient simplement une partie de la phrase et insère un long trait pour souligner l'absence de l'autre partie. Il retient l'essentiel : « transmutation de l'homme en lumière – quand Dieu se regarde en nous » (p. 197). La deuxième phrase inscrite sur le dernier folio est une suite de la phrase précédente mais Louis-Combet l'installe sur une nouvelle ligne désirant certainement la mettre en relief, la détacher. Cette pensée de Grégoire Palamas concerne l'homme en état de transfiguration : « Le palamisme souligne que c'est l'homme tout entier, vivant et indivisible, l'esprit, et le corps spiritualisé, qui participe à l'expérience des choses divines. » (p. 197 de la source). Dans le dossier « Lossky » (que nous allons étudier plus tard), un folio est consacré au corps du saint comme le montre le titre « Le corps dans l'expérience mystique de l'Église d'Orient ». Dans l'ascétisme orthodoxe, l'homme est pensé dans sa nature entière, corps et âme. Grégoire Palamas dit : « Nous n'appliquons pas le nom d'homme séparément à l'âme ou au corps, mais aux deux ensemble, car l'homme entier fut créé à l'image de Dieu. » Dans le dossier « Palamas » que nous avons classé, nous trouvons un folio (f. 130 des « Sources ») où l'auteur a inscrit une citation attribuée à Palamas et extrait de l'ouvrage de Meyendorff que nous avons cité à plusieurs reprises. Sur ce folio, nous avons des notes sur la prière intérieure de Marina et où figure aussi le mot « Transfiguration », comme si il y avait un lien étroit entre Palamas et cette notion. Dans le récit légendaire de la mythobiographie, l'irradiation de Marina réunit l'esprit et le corps, le spirituel et le charnel :

De la chair calcinée par le soleil et que les privations avaient ruinée, sourdait une clarté du *dedans* qui s'effusait très paisiblement, tout à fait comme le silence, du cœur des mots. Et le corps lui-même devenait ainsi une chose du *dedans* – une révélation de l'esprit, son épaisseur épiphanique. Il restituait, dans le balancement incessant des jours et des nuits qui forme la réalité sensible du cosmos, cette lumière incréée dans l'éternité de laquelle l'âme s'est ensevelie. (p. 356, f. 625-626).

Dans son roman, Louis-Combet critique la version grecque sur l'hagiographie de Marina, en signalant que les Grecs ont négligé les détails sur le corps de la sainte pendant ses années

d'érémisme et préfère évoquer cette mystique de la transfiguration et de la lumière qui s'intéresse au corps comme à l'esprit ; mystique sur laquelle il a opéré, nous venons de le voir, de nombreuses lectures attentives et sélectives :

Nulle attention au corps, de leur part. C'est comme si le corps féminin – écorce et façade de l'être, geôle et tombeau de l'âme, au même titre que le corps viril – se devait, en toute cette affaire, de se laisser oublier. Et il est vrai qu'il faudra encore aux Grecs plusieurs siècles de maturation spirituelle avant de se dégager de l'ornière platonicienne et d'affirmer pleinement cette doctrine de l'unité de la chair et de l'esprit qui devait s'épanouir en mystique de la Transfiguration et de la lumière du corps. (p. 345-346, f. 605).

Finalement, le folio 88 des « Sources » révèle une nouvelle référence à saint Séraphin de Sarov et la grâce qui permet l'illumination du saint. Le folio 91 des « Sources » regroupe deux extraits qui, à la différence des deux autres, sont situés un peu plus loin à la page 197 de la source. Claude Louis-Combet s'est donc bien nourri de cette doctrine de la transfiguration des saints à travers les auteurs que nous avons passé en revue dans ses marginalia, Grégoire de Nysse, Grégoire Palamas, et tout ce que la tradition hésychaste dit sur ce phénomène d'irradiation mystique. Apparemment, il semble que le symbolisme de la lumière divine, reflet du mysticisme, ait passionné et retenu Claude Louis-Combet, au point qu'il ait consacré une bonne partie de ses lectures en marge du roman pour mieux comprendre ce symbolisme et pour en faire passer l'essence dans son roman, la trajectoire va vers la transfiguration finale de la sainte.

Sur cette doctrine de la transfiguration qui a fortement inspiré Louis-Combet dans son élaboration de la mythobiographie, qui d'une certaine façon en constitue la trajectoire même, nous retenons encore un nom : Silouane de l'Athos²¹⁶ ou Silouane l'Athonite, un des saints du folklore russe les plus connus. Il est né en 1866 et mort le 11 septembre 1938 au Mont Athos. Ce moine fut connu pour sa prière qui était pour lui comme une respiration, tant il la pratiquait. Louis-Combet retient, dans ses notes, un passage où le moine raconte son expérience de la transfiguration. L'auteur ne note pas le titre de l'ouvrage, il note seulement le nom du moine et le numéro de page « Silouane p. 27 » (f. 60 des « Sources »). En effet, il s'agit de l'ouvrage intitulé *Starets Silouane, Moine du Mont-Athos 1866-1938, Vie-Doctrine-Ecrits*, ouvrage dont Claude

²¹⁶ « Les archives du Monastère nous apprennent ce qui suit : « Père Silouane moine du grand habit (1). Nom civil : Syméon Ivanovitch Antonov, paysan de la province de Tambov, district de Lébedinsk, village de Chovsk. Né en 1866. Arrivé au Mont Athos en 1892. » (cf. Archimandrite Sophrony, *Starets Silouane Moine du Mont-Athos 1866-1938, Vie-Doctrine-Ecrits*, traduit du russe par le Hiéromoine Syméon, Éditions Présence, Le Soleil dans le cœur, collection dirigée par Marie-Madeleine Davy, 1973, p. 13).

Louis-Combet retient deux passages ; le premier, le moins long, se centre autour de la lumière qui envahit le moine : « Etant novice " une nuit sa cellule fut envahie d'une étrange lumière qui pénétrait même son corps au point qu'il pouvait voir ses entrailles – ». Louis-Combet a inséré « Etant novice » qui ne figure pas dans la source pour introduire la phrase, tenant peut-être là le personnage du novice, chassé par l'Abbé, qui traduira en miroir l'hagiographie de sainte Marina. Le long trait qui succède à « entrailles » marque une suppression de la part de l'auteur. Louis-Combet ne poursuit pas ce passage où nous découvrons vers la fin que le novice était victime d'un « phénomène trompeur » et qu'il n'a pas reçu la grâce :

La pensée lui dit : « Accepte, c'est la grâce » cependant l'âme du novice était troublée, et il resta dans une grande perplexité. Même après cela la prière continua à agir en lui, mais l'esprit de contrition s'était tellement éloigné qu'il se mit à rire pendant qu'il priait ; il se frappa violemment le front avec son poing ; le rire cessa, mais l'esprit de repentir n'en revient pas pour autant, et la prière continua sans contrition. Il comprit alors qu'il était victime d'un phénomène trompeur.²¹⁷

Ensuite, il fut la victime des démons qu'il était contraint à redoubler ses prières pour les chasser, il passait la nuit à prier et ne dormait que très peu. Louis-Combet reprend la page 27 où il note une phrase qui décrit la manière selon laquelle ce moine priait :

– Il ne s'étendait pas sur son lit mais passait toutes ses nuits en prière, soit debout, soit assis sur un tabouret ; quand il n'en pouvait plus il s'assoupissait pour 15 à 20 minutes tout en restant assis après quoi il se levait à nouveau pour prier. Et cela se répétait plusieurs fois. En tout il dormait d'une heure et demie à deux heures par vingt quatre heures -²¹⁸

Des mois plus tard, Silouane connut l'illumination quand « le Seigneur apparut au jeune novice, et tout son être, même son corps, fut rempli du feu de la grâce du Saint-Esprit, ce feu que, par sa venue, le Seigneur fit descendre sur la terre »²¹⁹.

Ces folios ne sont pas simplement anecdotiques, pièces de plus à verser au dossier de la transfiguration qui constitue la trajectoire de la mythobiographie ; il semble que Claude Louis-Combet ait conçu, à travers ce novice saint Silouane, un des protagonistes de son roman : à la sainte la transfiguration, au novice la contrition vaine, l'illusion de la sainteté. A la sainte, le « halo de lumière », au novice, le phénomène lumineux trompeur. Au hasard de ses lectures

²¹⁷ *Ibid.*, p. 27.

²¹⁸ Normalement les traits sont employés par Louis-Combet pour signaler un passage supprimé, mais ici le trait figure déjà dans la source. Ici nous constatons que Louis-Combet a transcrit dans son folio les chiffres « quinze » et « vingt » en chiffres et non en lettres comme ils sont écrits dans le livre source, une caractéristique de l'écriture manuscrite des marginalia.

²¹⁹ *Starets Silouane, op. cit.*, p. 28.

attentives, sélectives et multiples, Claude Louis-Combet a non seulement saisi l'importance de la lumière, thème et symbole, dont il irradiera Marina, mais a aussi été amené à imaginer un autre personnage, celui du novice, privé lui de la lumière de Dieu, appelé à évoluer dans les jeux de clair-obscur de sa cellule.

Maxime le Confesseur, moine et théologien byzantin figure lui aussi parmi les noms qui ont influencé Louis-Combet dans ses lectures sur la spiritualité byzantine. Né en 580, Maxime aurait été, à trente ans, premier secrétaire à la cour de l'empereur Héraclius. Il serait devenu moine en 613, au monastère de Chrysopolis, proche de Constantinople. Nous avons, dans les marginalia, un extrait de l'ouvrage source de Meyendorff dont Louis-Combet s'est servi à maintes reprises. Toujours la même méthode du romancier, qui part d'un ouvrage synthèse, ici celui de Meyendorff, pour obtenir des informations sur les grandes figures de la sainteté orthodoxe. Nous sommes toujours dans cette thématique de la transfiguration où Claude Louis-Combet inscrit onze lignes (f. 104 des « Sources »), à partir de la synthèse de Meyendorff, sur la métamorphose du moine, sur la déification de l'être qui ne s'avère possible que par la « grâce divine » que Dieu communique aux saints ; « alors la nature resplendit d'une lumière surnaturelle et se trouve transportée au-dessus de ses propres limites par une surabondance de gloire. » Louis-Combet a repris la même expression pour désigner le corps irradié de Marina : « Cependant, entré en lui-même, selon la voie du cœur, jusqu'aux limites extrêmes de ses possibilités – en ce point d'inversion où le charnel et le spirituel naissent l'un de l'autre au sein de leur unité –, le corps de Marina irradiait une surnaturelle lumière. » (p. 356, f. 625).

Vladimir Lossky²²⁰ figure parmi les auteurs qui ont marqué Claude Louis-Combet et dont il a retenu maintes informations pour mieux percevoir le mystère du mysticisme oriental. Louis-Combet se nourrit de son travail sur le mysticisme en Orient dans son ouvrage *Essai de théologie mystique de l'Église d'Orient*. Dans cette lecture de l'ouvrage de Lossky, deux sujets ont arrêté Claude Louis-Combet, « l'expérience spirituelle de la lumière » qui se déploie sur trois folios verts et la théologie négative du Pseudo-Denys l'Aréopagite (six folios). Dans la partie consacrée à la lumière des saints, nous possédons trois folios (ff. 126-128 des « Sources ») non numérotés qui portent chacun un titre avec la référence au livre de Lossky et les pages précises. Le premier folio (f. 126 des « Sources ») porte le titre de « Expérience spirituelle de la Lumière ». Comme nous l'avons déjà remarqué, la méthode louis-combétienne consiste à inscrire d'abord les noms

²²⁰ Lossky, né en Allemagne en 1903 et mort à Paris en 1958, est un théologien orthodoxe important.

des auteurs spirituels et ensuite leurs pensées. Sur ce folio, nous repérons les noms que nous avons déjà étudiés comme saint Syméon le Nouveau Théologien, saint Macaire d’Egypte, Denys l’Aréopagite et saint Grégoire Palamas. À travers l’ouvrage synthétique de Lossky, Claude Louis-Combet tente encore inlassablement de cerner le mysticisme oriental, d’en comprendre le sens profond, de saisir la puissance de certains symboles, comme celui de la lumière qui décidément aura illuminé (sans jeu de mots) la genèse du roman tout comme sa gestation, et aura expliqué en partie les thèmes qui traversent *MM*, la traversée du désert, l’offrande de Marina au soleil et à la mer, jusqu’au « halo de lumière » qui entoure la sainte exilée du monastère. La mythobiographie récupèrera incontestablement de la thématique qui lie lumière et illumination, trouvant dans les jeux de pleine lumière et de clair-obscur matière à alimenter le matériau romanesque, à la gloire d’une épiphanie du feu mystique.

Pour Syméon le nouveau théologien, l’expérience de la spiritualité illumine le saint : « "Elle nous illumine, cette lumière sans déclin sans changement, inaltérable, jamais éclipse : elle parle, elle agit, elle vit et elle vivifie, elle transforme en lumière ceux qu’elle illumine ... " p. 216 (Ref. Homélie LXXIX.) » (f. 126 des « Sources »). Avec Saint Macaire, il s’agit du « feu immatériel et divin » qui « illumine et met à l’épreuve les âmes ... p. 217 (Ref. Homélies spirituelles²²¹) ». La dernière note sur ce folio est une pensée de Grégoire Palamas qui explique que la lumière de Dieu soit lumière réelle : « " La lumière divine n’a pas un sens allégorique et abstrait : c’est une donnée de l’expérience mystique. " - p. 218 ». Le deuxième folio (f. 127 des « Sources ») continue une première note intitulée « La lumière créée » qui approfondit le rapport de la lumière avec la divinité : « Cette lumière [...] ou illumination [...] peut être définie comme le caractère visible de la divinité, des énergies ou de la grâce dans laquelle Dieu se fait connaître. » Cette pensée définit cette lumière en précisant qu’elle « n’est pas d’ordre intellectuel, [...]. Elle n’est pas, non plus, une réalité d’ordre sensible. Cependant, cette lumière remplit en même temps l’intelligence et les sens, se révélant à l’homme entier et non seulement à l’une de ses facultés. » La deuxième note figurant sur ce folio a comme titre « Transfiguration », et s’attarde sur la lumière du Christ et sur celle des apôtres en précisant que pendant ce phénomène « aucun changement ne survint pour le Christ en ce moment, même dans sa nature humaine, mais un changement se produisit dans la nature des apôtres, qui reçurent pour quelque

²²¹ 50 *Homélies Spirituelles* attribuées à saint Macaire.

temps la faculté de voir leur Maître tel qu'Il était, resplendissant de la lumière éternelle de sa divinité. »

Par ailleurs Louis-Combet a retenu des passages sur la transfiguration ou ce qu'on appelle aussi le flamboiement à travers cette fois l'ouvrage *Méphistophélès et l'Androgyne* de Mircea Eliade, historien des religions, mythologue, philosophe et romancier roumain. Claude Louis-Combet a relu Eliade à l'occasion des lectures qu'il fait pour son roman. Deux folios (ff. 70-71 des « Sources ») de couleur verte et de taille moindre l'attestent. Sur le premier folio (f. 70 des « Sources ») figure le nom souligné de l'auteur Eliade suivi de la référence et du numéro de page « (Méphistoph. Et l'Andr. p. 68-69) ». Le folio est divisé en deux parties, d'abord un passage écrit en noir sur la sanctification et ensuite quelques lignes inscrites au crayon, comme une sorte de note méta-textuelle de Claude Louis-Combet commentant le livre qu'il prend en note : s'installe ainsi une espèce de dialogue vivant, de dialogue *in vivo*, entre le lecteur-auteur et les auteurs qu'il lit, dialogue qui se matérialise par des méta ou para-notes à l'intérieur même de ces données méta ou para-textuelles. Nous retrouvons dans la première partie du folio le thème du feu concernant la lumière du saint : « - La sanctification est exprimée par des images de feu ou de flamboiement. [...]. [...], le corps du Saint irradie la lumière ou brille comme un feu brûlant. » La deuxième partie du folio est séparée de la première par un trait au crayon, nous lisons des notes que l'auteur inscrit au crayon pour dialoguer avec l'œuvre qu'il est en train de lire, au moment de construire sa propre œuvre. Ses notes concernent « les métaphores du Feu dans l'ascétisme du Désert » comme il le signale lui-même. L'auteur précise davantage les numéros de pages où il pourra retrouver ces passages s'il en éprouve le besoin « cf : Eliade. id. p.72.73 »²²². En bas du folio dans une écriture plus serrée, Louis-Combet inscrit une phrase entre guillemets sur cette expérience du feu : « Dans la littérature ascétique du temps, tout homme parfait était considéré comme une colonne de feu. »

²²² Les pages 71-73 se rattachent au titre d'une sous-partie intitulée « Les moines flamboyants » du livre source où on parle de la lumière des moines, de « l'expérience subjective de la lumière – et les phénomènes objectifs, c'est-à-dire la lumière objectivement perçue par d'autres personnes. » (p. 71) Eliade s'attarde sur cette transfiguration des saints en la rattachant à celle du Christ au Mont-Thabor : « Si par le baptême on est " illuminé ", si le Saint-Esprit est visualisé comme une épiphanie de feu, si la lumière de la Transfiguration, perçue par les Apôtres sur le Mont-Thabor, représente la forme visible de la divinité du Christ – la vie mystique chrétienne parfaite devra logiquement se signaler également par des phénomènes lumineux. Cette conséquence était l'évidence chez les spirituels d'Egypte. Le moine, lisons-nous dans *Le Livre du Paradis*, " rayonne de la lumière de la Grâce ". Abba Joseph proclame qu'on ne peut être moine sans devenir flamboyant comme un feu. C'est surtout dans la prière que le moine rayonnait de la lumière. Alors que Pisentius était abîmé en prière, sa cellule était toute entière illuminée. » (p. 72) (cf. Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'Androgyne*, Paris, Gallimard, 1962).

Le deuxième folio (f. 71 des « Sources ») a comme titre « Expériences de Lumière mystique ». Ce folio se caractérise par la présence des numéros de pages avec des surtitres pour indiquer le thème ou le sujet qui a arrêté Louis-Combet. Par exemple, la première ligne est constituée de : « pp. 71.73 – Moines du désert ». La deuxième ligne se résume à « pp. 73.79 - Grégoire Palamas et La lumière Thaborique ». Louis-Combet note ici une phrase de la page 75 sur Palamas dont il s'est fortement inspiré en insistant toujours sur la lumière du saint : « Palamas affirme que la vision de la lumière incréée s'accompagne de la luminescence objective du saint »²²³.

Louis-Combet a donc sélectionné de nombreux passages qui éclairent le mystère de la Transfiguration, du phénomène de flamboiement qui se manifeste sur le saint illuminé. Il a de nouveau choisi de se référer à Palamas, un des grands défenseurs de la tradition hésychaste. Louis-Combet n'a pas copié des phrases sur l'androgynie dont l'ouvrage porte le titre. Son attention converge plutôt vers ce phénomène de la lumière thaborique qui l'obsède, cette lumière dont est privé le narrateur de *MM*, un homme de l'ombre et de la nuit, le « prince des Ténèbres » (p. 377-378, f. 670) qui est à la recherche de sa lumière perdue ; tandis que Marina, elle, va vers sa gloire, qui consistera surtout à être un être de lumière : d'abord une vierge resplendissante dans la clarté de la mer au bord de laquelle elle se tient, au milieu des fleurs ; puis une femme incarnée de lumière au pied du dernier cyprès qui mène à sa thébaïde.

3.3.2.1.5 L'Abbé

Lors de ses recherches et de ses lectures multiples pour mieux cerner la spiritualité hésychaste, l'ancien séminariste qu'est Louis-Combet, s'est arrêté sur le mot « Abbé », sujet pour lui à fantasmes et leçons. L'Abbé est un personnage-clé du roman, il est celui qui refuse au novice l'absolution dans le premier récit. Dans ses marginalia, Louis-Combet nous laisse un folio qui témoigne de l'intérêt qu'il a porté à ce titre comme à ce personnage. Louis-Combet a consulté l'ouvrage intitulé *La Vie de saint Antoine* de Louis Bouyer, théologien catholique français né et mort à Paris. Un seul folio vert de format type (f. 36 des « Sources ») témoigne de

²²³ Les pages 73-79 sont réservés au chapitre intitulé « Palamas et la lumière Thaborique » consacré à Grégoire Palamas et sa pensée sur la lumière des moines. La phrase que Louis-Combet a transcrite fait partie du passage suivant : « D'autre part, et développant la tradition des moines égyptiens, Palamas affirme que la vision de la Lumière incréée s'accompagne de la luminescence objective du saint. " Celui qui participe à l'énergie divine [...] devient lui-même, en quelque sorte lumière ; il est uni à la lumière, et avec la lumière il voit en pleine conscience tout ce qui reste à ceux qui n'ont pas eu cette grâce. » (*Ibid.*, p. 75). La phrase entre guillemets est déjà présente dans le dossier Evdokimov, dans le folio consacré à Grégoire Palamas.

cette autre lecture ; où Claude Louis-Combet copie un long passage extrait de l'ouvrage du théologien français. Comme à son habitude, l'auteur place un titre ou un sujet en haut du folio et inscrit ensuite la référence précise de l'ouvrage qu'il prend en notes. Ici il s'agit de « Abbas, Pater » et de « cf. P. Louis Bouyer : La vie de St Antoine pp. 117.118) ». L'auteur retient un passage qui est réparti sur deux paragraphes. Cet extrait patiemment recopié par le romancier fournit une définition détaillée du mot « abbé » : « Dans les plus anciens récits, dans les Apophtegmata ou bien chez Cassien, ce qu'on nomme un « abbé », c'est-à-dire un « père », c'est le moine parvenu au plus haut point de sa maturité spirituelle par la fidélité ultime à la plus exigeante ascèse. [...]. Le moine parfait, c'est l'" abbé ", c'est-à-dire le " père ", dans une plénitude de sens que ne connaîtra nulle autre paternité sinon celle de Dieu ». La phrase établit le lien entre « abbé » et « père », un rapport que nous retrouvons dans le premier récit de *MM* où le novice voit dans le personnage de l'Abbé le symbole de la figure paternelle : « paternelle sollicitude » (p. 48, f. 70), « le Père et le Maître » (*Ibid.*). Ailleurs, le deuxième paragraphe mentionne l'éros et le renoncement de l'Abbé au monde et sa substitution par l'amour de Dieu : « Par suite, ce à quoi le moine renonce en fuyant le monde, c'est à l'éros, c'est-à-dire à cet amour de désir dont on a fort bien dit que les plus hautes mystiques humaines, celle du néo-platonisme par exemple, n'en étaient que la participation et, par suite, non l'extinction, mais la plénitude. » Cet éros est remplacé par « l'agapè, c'est-à-dire [...] l'amour proprement créateur ». Les recherches sur cette paternité mystique, incarnée dans la figure théologico-historique de l'Abbé, sont parmi les plus fécondes et les plus nombreuses qu'a entreprises Claude Louis-Combet au moment de la genèse de *MM*. Il tient là, au hasard des rencontres que lui suggère telle ou telle lecture, le troisième personnage important de son roman, personnage sur lequel il offre au jeu de mirage puisque la figure paternelle se dédouble entre l'Abbé et Eugène, le Père Abbé et le moine père.

Un folio entier (f. 136 des « Sources ») consacré au Père, dans le dossier « Hermès Trismégiste »²²⁴, est extrait du Traité II. Chez Hermès Trismégiste, le rapport de Dieu et du père (que nous avons repéré dans la dernière phrase du folio de Bouyer) est plus élaboré. Nous lisons qu'un Dieu est appelé « père » : « L'autre dénomination de Dieu est celle de Père... ». Il y a une différence de valeur entre un père et un homme qui n'a pas d'enfants. Ce dernier n'aura pas le

²²⁴ Hermès Trismégiste est un personnage mythique qui aurait été un prêtre égyptien. On lui attribue un ensemble de textes dont *Corpus Hermeticum* où Louis-Combet a puisé ses références.

même sort, il sera puni même après sa mort : « [...] et regarde-t-on le fait qu'un homme quitte la vie sans enfant comme le plus grand péché, et un tel homme est-il puni après la mort par les démons. » Cette importance accordée à la figure paternelle se comprend de la part d'un auteur qui a accordé une place importante à cette figure dans son roman. *MM* est parsemé de figures paternelles déclinées comme l'Abbé dans le premier récit, Eugène, les higoumènes Théophane et Porphyre qui sont comme le substitut paternel d'Eugène aux yeux de Marina dans le deuxième récit. Nous mesurerons ici une des constantes du roman qui multiplie à l'infini les figures paternelles, quand il concentre au contraire la figure de la mère : Marina ayant perdu sa mère, elle en vient à la confondre avec la Mer, la Nature dans laquelle elle se fond. Cette multiplication des figures paternelles, injonctives, castratrices, négatrices tendant à dire leur impuissance à saisir l'Essence. Tandis que l'unité de la figure maternelle dans laquelle finit par se confondre Marina, retournée à la terre, à la cendre, tendant à en dire la vigueur. La gestation de l'ouvrage en éclaire la genèse.

3.3.2.1.6 Le désert : à la croisée des symboles

Dans le dossier des « Sources » extrêmement copieux de *MM* dans les marginalia, surtout pour les sources religieuses, nous repérons d'autres extraits qui sont en rapport avec des thèmes fondamentaux du roman, notamment le deuxième récit qui se déroule au désert dans une atmosphère de silence et de contemplation comme le nécessite la tradition hésychaste des Pères du désert. Un dossier que nous avons consacré aux notes prises sur l'ouvrage de Marie-Madeleine Davy regroupe ces thématiques dont s'est nourri la première mythobiographie de Louis-Combet. Historienne et philosophe française, Marie-Madeleine Davy s'est spécialisé dans la théologie et la mystique médiévale. Louis-Combet a puisé dans *L'Encyclopédie des mystiques*, ouvrage établi sous la direction de l'historienne. Les passages sont tirés du premier volume de l'ouvrage qui compte quatre volumes. Le dossier Davy contient sept folios (ff. 51-57 des « Sources ») centrés autour de l'érémisme et du silence intérieur. L'auteur retient un passage sur la vie érémitique (f. 51 des « Sources ») qui doit se dérouler dans les bois et les rochers, loin du monde, au « désert » : on sait que longtemps, jusqu'au XVII^e siècle (avec encore des résurgences au XIX^e siècle dans l'œuvre de Chateaubriand), a prédominé la dialectique monde/désert, le désert étant la « Solitude », le lieu retiré du monde, c'est-à-dire du bruit et des passions humaines. En effet, la vie de l'ascète, du moine ou de l'ermite le situe dans la nature, loin du monde des hommes où la tentation et les plaisirs règnent. Nous retrouvons cette

thématique de l'isolement, gage du recueillement dans un autre folio intitulé par Claude Louis-Combet « Erémisme » (f. 53 des « Sources ») qui se réfère aux deux pages 189 et 190²²⁵ de l'*Encyclopédie*. Louis-Combet retient deux courts passages sur ce sujet. La citation de la page 190 précise que l'érémisme se caractérise par la fuite loin du monde, un mode de vie connu sous le nom de « monachisme » qui constitue une nouvelle société : « Cette fuite au désert, inaugurant un type particulier de monachisme, exprime une volonté de dépouillement total et de non-insertion dans la société. » Ailleurs, un folio, extrait de la page 192²²⁶ de la source, a comme titre « Silence » (f. 56 des « Sources »), il s'agit du silence de l'ermite qui s'éloigne du monde humain, du bruit et des désirs pour rester dans le calme, dans le vide, capable de lui donner « accès au repos en Dieu. » Cette vacuité et ce vide favorisent la contemplation de l'ascète, thème fondateur de la tradition hésychaste²²⁷. Louis-Combet a consacré un folio à ce sujet où il copie un passage de la page 187²²⁸ de l'*Encyclopédie* en s'appuyant sur la pensée de saint Grégoire le Grand ²²⁹. La contemplation est le chemin qui mène à la lumière de Dieu : « Il se produit alors un vide spirituel propice à la réception de la lumière divine. » (f. 52 des « Sources »). Le désert des moines (au deux sens, réel et figuré) est le sujet des deux folios²³⁰ 54-55 que Louis-Combet nous a laissés dans ses notes documentaires. Le désert possède un sens cosmique et un autre mystique comme le souligne le titre inscrit à gauche en haut du folio, un titre qu'il a choisi lui-même ne figurant pas dans la source. D'abord « le désert extérieur symbolise le désert intérieur de l'homme, sa solitude, son abandon. » Avec le Désert, sur la symbolique de ce mot il se renseigne, Claude Louis-Combet tire à la fois un symbole qui irradiera son roman et un cadre dans lequel il va le faire évoluer.

Ensuite, nous constatons que l'ermite participe à la perfection du cosmos par sa vie isolée :

²²⁵ *Encyclopédie des mystiques*, op. cit., p. 504.

²²⁶ Cet extrait figure à la page 510 de l'*Encyclopédie des mystiques*, il appartient à une sous-partie intitulée « Hésychasme », pages 508-511.

²²⁷ Ces thèmes mystiques ont influencé Louis-Combet dans sa quête intérieure qu'il associe à l'activité du scripteur. Ces deux thèmes reviennent sans cesse dans *MM* comme dans d'autres ouvrages de l'écrivain.

²²⁸ Cette page correspond à la page 510 de l'édition Seghers.

²²⁹ « Acclamé pape en 590 par le peuple de Rome, il commence aussitôt, malgré la tristesse qu'il a d'être retiré de son monastère, un pontificat actif et réformateur [...]. L'apport de Grégoire le Grand ne se situe donc pas à un niveau dogmatique, il est plus élevé. Grégoire apparaît comme un des maîtres de la mystique, un véritable docteur de la contemplation et un amoureux de la vie monastique. [...]. Préfet de Rome, il quitte cette fonction, attiré par la vie intérieure et s'engage par la profession monastique sur la voie de la contemplation. » (*Ibid.*, p. 497-498).

²³⁰ Ces extraits sont tirés des pages 505-507 de l'*Encyclopédie*. Louis-Combet a copié un long passage mais il a supprimé aussi des lignes qu'il a jugées inutiles. Il n'a retenu que les idées et les règles qui l'intéressent. La même méthode sélective que nous avons relevée plus haut. Le passage est extrait du chapitre « La Mystique du désert ».

En choisissant le désert, l'ermite veut fuir vers l'Orient, lieu d'élection de la lumière. Mystique doublement cosmique : l'ermite découvre dans la nature les reflets du visage de beauté de son bien-aimé ; par son face à face avec la divine Présence, il corrige le désordre de l'Univers et le fait accéder à une nouvelle harmonie. En opérant son salut, il participe à la perfection du cosmos²³¹.

Au folio 2 (f. 55 des « Sources »), le désert désigné comme « terre de lumière de plein midi », est un lieu propice à la prière et à la contemplation, l'ermite « est invité à contempler dans son cœur ». Louis-Combet s'intéresse à cette spiritualité qui accorde au cœur une place primordiale. Sous le titre « Purification » inscrit en bas du folio 2, Louis-Combet retient un bref passage sur la purification du cœur « qui accède peu à peu à une virginité plus rigoureuse que celle du corps. » Le désert sera non seulement le cadre du roman, propice à la contemplation, (là où la mer était propice à la jouissance), mais sera de plus un cadre propice à l'extase, la transfiguration du moine-femme en sainte.

Dans le roman, le désert est bien présent aussi bien dans le premier que dans le deuxième récit. Dans le récit du narrateur, le désert est omniprésent ; il ne désigne pas un espace extérieur comme c'est le cas dans le récit de Marina, mais il endosse plutôt une ou des significations en rapport avec l'intériorité du novice comme avec sa vocation religieuse, qui se voue à l'échec d'où la phrase de l'Abbé : « (Allez-vous-en, vous qui n'êtes pas mon fils, vous n'êtes rien, allez où le Désert vous attend...) » (p. 129-130, f. 199-200). Le désert est synonyme de vide, c'est l'absence de sens dans lequel le narrateur baigne : « Il se tenait donc immobile et seul, le plus souvent, comme je me tenais, en ce moment, sous le poids des mots sans rémission – et de quoi s'en fallait-il pour que l'espace qui s'étend entre le cœur et les choses, entre le cœur et les êtres, ne fût pas, strictement, le Désert ? » (p. 130, f. 200). Vers la fin de la mythobiographie, le narrateur avoue dans une sorte de dénouement de son expérience qu'il n'était autre chose que le désert et le vide : « [...] et je savais bien que le Désert n'était pas autre chose que moi-même et que j'installais le vide à mesure que, par ailleurs, je tentais de m'approcher du monde et de le gagner » (p. 369, f. 652). Dans le récit hagiographique, le désert est employé au sens propre du mot mais il a aussi le sens de vacuité et de vide que nous retrouvons chez le narrateur. La sainte est « désertée d'elle-même, Marina deviendrait la chose à travers laquelle passeraient les pensées des autres, leurs paroles, leur silence, leurs désirs. » (p. 182, f. 292). A l'instar du narrateur dont elle projette l'image, elle représente elle-même le désert avant même d'atteindre Maria

²³¹ *Ibid.*, p. 505.

Glykophilousa : « Hors d'atteinte, hors de saison, hors de raison, exclue du temps qui devient l'Histoire, celle qui marche ici, derrière son père, en un Désert qui n'est pas différent d'elle-même, ne portera bientôt même plus un nom que l'on pourra prononcer. Les bouches qui s'ouvriront autour d'elle pour parler d'elle ne parleront que de ce qu'elle n'est pas... » (p. 183, f. 295). Le désert ayant ici le sens de sécheresse féminine, abolition de la féminité de Marina au monastère de Maria Glykophilousa. Mais en même temps, le Désert est promesse de transfiguration, si on se réfère à la théologie négative du Pseudo-Denys : il faut passer par le vide absolu, la vacance, la béance (pour reprendre un terme louis-combétien) pour accéder à l'être, à la plénitude de l'essence.

3.3.2.1.7 La Théologie négative

Grégoire de Nysse²³², né entre 331 et 341 à Néocésarée (actuelle Niksar en Turquie), dans la province du Pont-Euxin, mort après 394, théologien chrétien, fait lui aussi partie de ces figures de mystiques qui ont nourri la pensée et aussi l'imagination de Claude Louis-Combet, qui se plaît à lire dans *Vie de Moïse* et à en retenir un passage (f. 61 des « Sources ») sur la théologie négative enseignée par le parcours de Moïse. Cette conception de la connaissance de Dieu s'explique en partie par une réaction contre le rationalisme grec qui prétend atteindre l'essence même de Dieu : « La vraie connaissance de celui qu'il cherche, en effet, et sa vraie vision, consistent à voir qu'il est invisible, séparé de toute part par son incompréhensibilité comme par une ténèbre. »

Dans la mythobiographie, l'Abbé enseigne au narrateur la théologie de la négation :

C'était par l'ignorance, selon lui, par le dépouillement intime et intégral du savoir, que l'âme pouvait sinon s'approcher de Dieu du moins laisser Dieu s'approcher d'elle. Il développait, en une parole brève et rare qui crevait de loin en loin sa lourde coque de silence, une théologie de la gratuité et de la négation qui faisait de l'identification au *rien* le chemin vers la perfection, et de la Grâce divine l'unique fondement et la seule justification de l'existence. (p. 12, f. 10).

²³² « Grégoire de Nysse (mort en 394) est l'un des penseurs et des mystiques les plus originaux de l'Église orientale, et l'Occident n'a redécouvert que récemment son importance comme théologien mystique. Comme Origène, dont il fut disciple, Grégoire était issu d'une fervente famille chrétienne. » (p. 94). « Dans ses dernières années, il se consacra particulièrement à la théologie mystique, qu'il exposa principalement, comme Origène, sous la forme de commentaires scripturaires, notamment sur la vie de Moïse et sur le Cantique. A l'opposé de Macaire et d'Évagre, l'expérience mystique, pour lui, n'est pas une expérience de lumière, mais de ténèbres – ligne de pensée qui se développera, à travers les âges, de Denys le Pseudo-Aréopagite à saint Jean de La Croix. » (p. 95) » (cf. Hilda Graef, *Histoire de la mystique*, op. cit.).

Le narrateur, lui, est incapable d'adopter cette manière de vivre Dieu, préoccupé qu'il est par des sensations et des émotions qui le submergent. C'est un anti-Moïse, un anti-saint, incapable de recevoir la grâce divine, abîmé dans l'intranquillité et dans l'imperméabilité des théories qu'il n'assimile pas, en somme l'antithèse de Marina qui en niant son essence féminine accède à la pure essence :

Et je me tenais sous la parole de l'Abbé comme un Moïse qui n'aurait jamais su écrire et qui aurait regardé stylets et tablettes comme des objets sans destination et entendu la loi de Dieu comme un discours sans signification, prononcé dans une langue inassimilable – peut-être un Moïse endormi, rêvant qu'il était sourd et que quelqu'un lui parlait, qui s'efforçait absurdement de combler le vide sans audition par une enfilade des mots plus vides les uns que les autres et lui, Moïse, n'entendait que le clappement des lèvres divines s'ouvrant et se fermant sans intention décelable, dans l'espace privé de raison. (p. 13, f. 12).

On constate que, sans que l'érudition pèse, sans que jamais le roman ne prenne l'allure d'un traité théologique, *MM* diffuse largement des informations précises recueillies dans les nombreux ouvrages lus par Claude Louis-Combet au moment de la gestation de son roman. Cet art d'utiliser les renseignements transformés en enseignement, de manière diffuse, presque infuse, est le grand art de l'assimilation louis-combétienne (de l'innutrition dont nous avons parlé), c'est ce qui permet à l'hagiographie de devenir roman, mais au roman d'être un peu plus que cela, d'être en somme une mythobiographie ou hagiomythobiographie. Ailleurs Louis-Combet est sous l'influence majeure du Pseudo-Denys l'Aréopagite, moine syrien du V^e siècle, théoricien de la théologie négative. Ce dernier est l'auteur de traités chrétiens de théologie mystique, en grec. Il est l'une des sources majeures de la spiritualité chrétienne authentique. D'inspiration néo-platonicienne, il a été influencé par l'école chrétienne d'Alexandrie, notamment Origène²³³, Clément d'Alexandrie et aussi Grégoire de Nysse. Louis-Combet recopie un extrait de sa théologie apophasique à partir de la synthèse de Vladimir Lossky²³⁴, *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient*²³⁵, qui enseigne la théologie dogmatique à Paris après-guerre. Dans

²³³ Théologien né en Égypte, en Alexandrie, vers l'an 185. Il a succédé à son maître Clément d'Alexandrie à la tête de l'école d'Alexandrie.

²³⁴ Théologien orthodoxe russe et spécialiste de philosophie médiévale, Lossky était le premier doyen de l'institut Saint-Denis à Paris, disciple d'Etienne Gilson. Son œuvre a favorisé le dialogue entre l'orthodoxie et l'Orient.

²³⁵ « La tradition orientale n'a jamais distingué nettement entre mystique et théologie, entre l'expérience personnelle des mystères divins et le dogme affirmé par l'Église. (p. 6). [...] Il n'y a pas de mystique chrétienne sans théologie, mais surtout, il n'y a pas de théologie sans mystique. Ce n'est pas par hasard que la tradition de l'Église d'Orient a spécialement réservé le nom de « théologien » à trois écrivains sacrés, dont le premier est saint Jean, le plus « mystique » des quatre évangélistes, le second saint Grégoire de Nazianze, auteur de poèmes contemplatifs, le

le dossier que nous avons classé « Lossky », Louis-Combet a laissé neuf folios qu'il a répartis sur deux parties I et II. La première partie s'étend sur cinq folios (ff. 120-124 des « Sources ») ayant comme titre « Les Ténèbres divines ». La deuxième partie porte le titre « Théologie de la Trinité » (f. 125 des « Sources »). Lossky, dans la partie I de ses notes, se réfère au Pseudo-Denys qui, dans sa *Théologie mystique*²³⁶, expose deux théories. Louis-Combet synthétise en la résumant la pensée de Denys l'Aréopagite²³⁷ qui parle de « 2 voies théologiques possibles », la voie cataphatique et la voie apophasique (f. 120 des « Sources »). La première est considérée comme imparfaite, c'est la deuxième qui est signalée comme la « voie parfaite » pour atteindre l'Essence. Elle l'est parce qu'elle conduit à la connaissance de Dieu par « l'ignorance totale » :

C'est par l'ignorance [...] que l'on connaît Celui qui est au-dessus de tous les objets de connaissances possibles. En procédant par négations, on s'élève à partir des degrés inférieurs de l'être jusqu'à ses sommets, en écartant progressivement tout ce qui peut être connu, afin de s'approcher de l'Inconnu dans les ténèbres de l'ignorance absolu.²³⁸

Sur le deuxième folio (f. 121 des « Sources »), Louis-Combet insère des numéros de pages avec les passages qu'il a choisis de retenir. Il conserve une phrase fondamentale de la page 24 qui donne à la voie apophasique toute sa valeur : « p. 24 – L'apophasisme constitue le caractère foncier de toute la tradition théologique d'Orient. » Un autre appel à Moïse est extrait de la page 26 en précisant entre crochets que cette citation fait partie du texte original, celui du Pseudo-Denys. Le texte source décrit l'expérience de Moïse :

Au terme de son ascension purificatrice, Moïse pénètre ds. la Ténèbre véritablement mystique de l'Inconnaissance : « C'est là qu'il fait taire tout savoir positif, qu'il échappe entièrement à toute saisie et à toute vision, car il appartient tout entier à Celui qui est au-delà de tout, car il ne s'appartient plus lui-même ni n'appartient à rien d'étranger, uni par le meilleur de lui-même à Celui qui échappe à toute connaissance, ayant renoncé à tout savoir positif et, grâce à cette inconnaissance même, connaissant par delà toute intelligence. » [texte de Ps. Denys] (f. 121 des « Sources »).

troisième saint Syméon, dit le « Nouveau Théologien », chantre de l'union avec Dieu. » (p. 6-7) (cf. Vladimir Lossky, *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient*, Aubier, Editions Montaigne, 1944).

²³⁶ « Le problème de la connaissance de Dieu fut posé d'une manière radicale dans un petit traité, dont le titre même est significatif : [...] – *De la théologie mystique*. [...] Un silence absolu règne sur les " œuvres aéropagiques " pendant près de cinq siècles ; elles ne sont citées ou mentionnées par aucun écrivain ecclésiastique avant le début du VI^e siècle et ce sont les hétérodoxes – les monophysites qui pour la première fois les font connaître, tout en s'appuyant sur leur autorité. » (*Ibid.*, p. 21).

²³⁷ Claude Louis-Combet a lu aussi l'ouvrage de Johann-Joseph Von Görres *La Mystique divine, naturelle et diabolique* qu'il a préfacé pour l'éditeur Jérôme Millon, collection Atopia dont il est le directeur. Dans cet ouvrage, Görres consacre une partie au Pseudo-Denys l'Aréopagite et à ses écrits.

²³⁸ *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient, op. cit.*, p. 23.

Louis-Combet, dans *MM*, évoque l'ouvrage *Des noms divins* de Pseudo-Denys l'Aréopagite, en citant même l'auteur à la page 112 de la mythobiographie (f. 171). Mais l'influence du Pseudo-Denys est bien plus fondamentale que cette seule référence qui émaille la mythobiographie. En effet, la théologie négative est celle que professe l'Abbé, que ne parviendra pas à atteindre le novice ; celle aussi qu'atteint Marina, presque malgré elle, quand elle nie toute vie, toute chair en elle, toute individualité pour s'anéantir finalement auprès du puits, symbole de son néant intérieur. La même démarche combétienne se poursuit avec le folio 3 (f. 122 des « Sources ») parsemé par des numéros de pages et des citations. Nous retrouvons des noms comme saint Basile et Grégoire de Nysse à la page 31. Ce dernier réapparaît dans les notes de Louis-Combet à la page 32 avec Clément d'Alexandrie²³⁹ qui, lui aussi, déclare que « nous pouvons atteindre Dieu non dans ce qu'Il est mais dans ce qu'Il n'est pas... ». Quant à saint Grégoire de Nysse, il pense que « Dieu réside là où notre connaissance, nos concepts n'ont pas d'accès. Notre ascension spirituelle ne fait que nous révéler d'une façon de + en + évidente l'incognoscibilité absolue de la nature divine. » (f. 122). Le folio 123 des « Sources » expose les pensées de saint Grégoire de Nazianze²⁴⁰, de saint Jean Damascène à qui Louis-Combet a consacré quelques folios sur l'iconoclasme. Louis-Combet cite de nouveau Grégoire Palamas (f. 123 des « Sources ») qui pense qu' : « Il n'y a point de nom dans ce siècle ni dans le siècle futur pour nommer la nature super essentielle de Dieu [...]. » Claude Louis-Combet s'est renseigné patiemment sur l'essence de la mystique orientale notamment la voie apophasique qui y a largement dominé, et on voit à quel point son roman a su retenir de ses renseignements, devenus enseignements – Mais cet enseignement est nié en tant que tel. Il est juste capable de broyer le novice. Le lecteur retiendra de ce roman la parfaite harmonie d'une jeune fille qui se voue à la mer et à la nature, à la parfaite transfiguration d'un moine accédant à la lumière pure ; pas la règle imposée par le Père Abbé.

²³⁹ Saint Clément d'Alexandrie est l'un des pères de l'Église. Né à Athènes, il entreprend un nombre considérable de voyages et rencontre Saint Pantène, fondateur de l'École théologique d'Alexandrie. Il fut son successeur et prend la direction de cette école avant Origène. Parmi ses œuvres, nous connaissons *Le Pédagogue* et le *Proteptique*. « Clément d'Alexandrie, chef de la fameuse école catéchétique d'Alexandrie et père de la théologie dite alexandrine. [...]. Il naquit probablement à Athènes, d'une famille païenne. Il voyagea beaucoup et étudia les auteurs païens et chrétiens. [...]. Clément s'efforça de montrer qu'au contraire foi et gnose se complétaient et que le parfait chrétien était le seul vrai gnostique. » (cf. *Histoire de la mystique*, op. cit., p. 61).

²⁴⁰ Grégoire de Nazianze ou encore Grégoire le Théologien, né en 329 et mort en 390, est un théologien et docteur de l'Église. Il a mené une vie cénobitique après la mort de son père. Il est considéré avec Basile de Césarée et Grégoire de Nysse comme l'un des trois « Pères cappadociens ». Il a laissé des écrits comme les *Discours théologiques*, les *poèmes théologiques*, les *oraisons funèbres* etc.

3.3.2.1.8 Le Mazdéisme

Philosophe lui-même de formation, Louis-Combet a longuement consulté des ouvrages philosophiques. Nous avons trace de la lecture d'un philosophe Henry Corbin²⁴¹ dans les marginalia. Louis-Combet cite deux ouvrages de ce philosophe *L'Homme de lumière dans le soufisme iranien* et *Terre céleste*. Dans le premier ouvrage Louis-Combet retient seulement une petite citation (sur un folio de format type) qui était destinée peut-être à devenir l'exergue de la mythobiographie (f. 46 des « Sources »). Elle est citée également par Marie-Madeleine Davy dans sa préface à l'*Encyclopédie des mystiques*. La note met en relief la contemplation et le rapport entre Dieu et l'être où réapparaît cette dualité lumière/ ténèbre chère à Louis-Combet. La deuxième prise de note consiste en cinq folios de format type et de couleur verte intitulé « MAZDEISME²⁴² ». Le titre figure sur chaque page que l'auteur a numérotée 1, 2, 3, 4 et 5 (ff. 41-45 des « Sources »). Ces textes sont tous extraits de l'ouvrage *Terre céleste* où nous retrouvons de nouveau la divinité dans le premier folio (f. 41 des « Sources ») ; il s'agit cette fois de la Heptate divine et de sa dualité ; elle est divisée en trois archanges masculins et trois archanges féminins. Le deuxième folio (f. 42 des « Sources ») reprend les Archanges en les nomment chacun à part. Le troisième folio (f. 43 des « Sources ») revient à la dualité ou « dualitude » comme le note Louis-Combet. Cette dernière consiste à conjuguer un être de lumière avec un autre être de lumière. En effet, la dualité est lumière/lumière et non lumière/ténèbre. Nous restons toujours dans le thème de la dualité avec le folio numéroté 4 où Louis-Combet aborde les deux états ou facettes de l'être : Etat mênôk/Etat gêtîk. Le premier est invisible, subtil, céleste par opposition au deuxième visible, dense et terrestre. Le cinquième folio s'attarde sur l'ange féminin DAÊNÂ, ange féminin qui apparaît trois nuits après la mort. Il s'agit de l'âme de lumière en rapport avec le destin de la terre. La prière mazdéenne relie ces âmes à la transfiguration de la Terre. Louis-Combet s'intéresse à cette religion de la dualité ou de la « dualitude » comme le montre le folio 3 (f. 43 des « Sources ») de ce dossier, thème qui nourrira son roman. Cette dualité jour/nuît, nocturne/diurne qui ne cesse de hanter l'auteur au point qu'il recopie copieusement, lentement, patiemment, des passages entiers, tirés de Corbin, témoigne de la scission de l'être qui aspire à l'unité. Lorsque, pour un instant, le narrateur de *MM* aurait cru atteindre l'unité grâce à Marine, la dualité jour/nuît disparaît : « Avec la rencontre

²⁴¹ Henry Corbin est un philosophe et orientaliste français. Il est né à Paris le 14 avril 1903 et mort le 7 octobre 1978.

²⁴² Le Mazdéisme est une religion iranienne où le dieu principal est Ahura Mazda ou Ohrmazd.

de Marine, la distinction entre diurne et nocturne s'effaça, ou du moins, perdit tout intérêt. » (p. 307, f. 528). L'histoire de Marinus et Marina joue elle aussi un rôle fondamental dans la vie intérieure du narrateur qui trouve dans cette hagiographie un modèle d'unité et de plénitude :

C'était une expérience qui nous concernait et dans laquelle nous fûmes immédiatement engagés. Aussi puis-je bien dire que, dès lors, jour et nuit ne firent plus qu'un – ou plutôt que nous entrâmes en un temps dans lequel cessait d'avoir cours la vieille distinction du diurne et du nocturne, du réel et du rêve, du rationnel et de l'imaginaire. (p. 308, f. 529-530).

S'opèrent la réconciliation des contraires, l'abolition des distinctions, les nuits et les jours s'embrassent : « Alors la nuit des temps se répandait en nuit des jours sur toute cette fin de ma jeunesse. » (p. 308, f. 529), ce motif qui traverse l'œuvre louis-combétienne et qui est un signe littéraire de la quête androgynique, grande quête occidentale.

3.3.2.1.9 Claude Louis-Combet : gloseur de gnose ?

Le dossier des marginalia, nous apporte aussi la preuve que le romancier s'est intéressé aussi à une autre pensée de la dualité, la gnose. Louis-Combet nous a laissé deux folios (ff.105-106 des « Sources ») sur Simon le Magicien²⁴³, ainsi que des passages extraits de l'ouvrage de Hans Jonas²⁴⁴ : *La Religion gnostique, le message du Dieu étranger et les débuts du christianisme*. Les lectures de Claude Louis-Combet l'ont amené à la fois à écumer les synthèses, puis à aller aux sources. « Les Pères de l'Eglise considéraient Simon le Magicien comme le père de toute hérésie. »²⁴⁵ Louis-Combet a retenu un long passage sur deux folios de format type et de couleur verte et a choisi comme titre « GNOSE²⁴⁶ de Simon Le Magicien » en signalant la référence (f. 105 des Sources) : « cf : Jonas : le relig. Gnostique pp 144 sq ». Le passage s'articule autour de la doctrine de Simon le Magicien centrée sur deux principes

²⁴³ Simon le Magicien est un chrétien gnostique né à Gitton et mort à Rome au I^e siècle.

²⁴⁴ Hans Jonas (1903-1993) est un philosophe allemand et historien du gnosticisme.

²⁴⁵ Hans Jonas, *La Religion gnostique, le message du Dieu Étranger et les débuts du christianisme*, traduit de l'anglais par Louis Évrard, Flammarion, 1978, p. 141.

²⁴⁶ « Le terme " gnosticisme ", devenu l'en-tête collectif d'une multiplicité de doctrines sectaires apparues à l'intérieur et autour du christianisme dans ces premiers siècles si pleins de risque, dérive de *gnôsis*, mot grec qui signifie " connaissance " ou " science ". » (*Ibid.*, p. 52). Sur l'origine du mot " gnosticisme " : « Les premiers Pères de l'Eglise, et d'autre part Plotin, faisaient ressortir l'influence de Platon et en général d'une philosophie grecque mal comprise sur une pensée chrétienne qui manquait encore d'assurance et de fermeté. Les savants modernes ont proposé tour à tour des origines helléniques, babyloniennes, égyptiennes et iraniennes, ainsi que toutes les combinaisons possibles de ces antécédents avec les éléments juifs et chrétiens. [...], le gnosticisme est un produit du syncrétisme : aussi peut-on soutenir chacune de ses théories en s'autorisant des sources, mais il n'en est aucune qui ne laisse à désirer quand on l'accepte isolément ; pis, on n'est pas satisfait non plus en les mettant toutes ensemble, car on ne fait guère du gnosticisme qu'une mosaïque et l'on n'en saisit pas l'autonomie foncière. » (*Ibid.*, p. 54).

féminin/masculin, Pensée/Noûs, Epinoïa/Père, Puissance originelle/grande Pensée.²⁴⁷ Cette doctrine « [...] qu'elle fût l'œuvre de Simon ou celle de son école, a été conservée par un certain nombre d'écrivains plus tardifs, de Justin Martyr (qui passa ses jeunes années à Samarie) à Irénée, Hippolyte, Tertullien et Epiphane. »²⁴⁸ En effet, « le dualisme de la réalité existante provient d'une opération intérieure à la divinité elle-même. C'est là une propriété distincte de la *gnôsis* syrienne et alexandrine, la grande différence qui la sépare du type iranien de spéculation gnostique, lequel est dualiste dès l'origine, puisqu'il part de deux principes préexistants. »²⁴⁹ L'intérêt de Louis-Combet pour la gnose est apparemment réservé à cette dualité que cette doctrine expose, ce que témoigne les prises de notes centrées autour de cette thématique. Dans l'exergue de *MM* apparaît le terme « gnostiques » auxquels l'auteur dédie son ouvrage, un roman sur la dualité et la quête de l'androgynie.

Il est certain que la spiritualité orientale qui a passionné Claude Louis-Combet trouve dans *MM* matière à s'épanouir, devenant le sujet et le cadre de la mythobiographie. Hésychasme, théologie apophatique, gnose : rien n'aura en somme échappé à ce romancier, transformé en lecteur érudit au moment de la gestation de son roman. Mais rien n'y « pèsera ou posera », comme a dit Verlaine, tant Claude Louis-Combet suit l'art d'assimiler l'essentiel des renseignements en enseignement, et de saisir les symboles. Un désert, un puits, un halo : voilà ce que le romancier va retenir de ses innombrables lectures, voilà en quels images et décors il a su transformer sa patiente érudition. Innutrition, certes ; voilà la méthode d'un lecteur infatigable, d'un moine-copiste insatiable, et d'un écrivain attentif à effacer toute trace d'une érudition dont il n'a retenu que les forts symboles.

3.3.2.2 La spiritualité occidentale

A ses lectures imprégnées de mysticisme oriental, s'ajoutent celles sur la spiritualité occidentale, dont s'est nourri l'ancien séminariste. Les marginalia conservent la trace des

²⁴⁷ « Cette Puissance, dit Simon, est une : répartie en haut, en bas, s'engendrant elle-même, s'accroissant elle-même, se cherchant elle-même, se trouvant elle-même, étant sa propre mère, son propre père, sa propre sœur, sa propre épouse, sa propre fille, étant à la fois fils, mère, père d'elle-même, elle est l'Un, racine du Tout... [Cet, Un révélé,] est précisément Celui qui se tient debout, s'est tenu debout, se tiendra debout : qui se tient debout là-haut dans la Puissance inengendrée ; qui s'est tenu debout en bas, dans le cours des eaux [c'est-à-dire, dans le monde de la matière], ayant été engendré dans l'image ; qui se tiendra debout là-haut, auprès de la bienheureuse Puissance infinie, quand il lui ressemblera parfaitement. » (*Ibid.*, p. 143).

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 144.

œuvres-sources qui ont permis au lecteur insatiable de mieux connaître le mysticisme et son évolution en Europe occidentale, et particulièrement en France, qui s'origine au XII^e siècle dans l'ordre cistercien. Là encore, Claude Louis-Combet se sert d'œuvres-relais, d'ouvrages de synthèse, pour aborder les différents pôles du mysticisme occidental : Georges Duby lui offre des vues synthétiques sur l'ordre cistercien ; Étienne Gilson sur la règle bernardine ; Dom Louis Gougoud sur la chrétienté celtique ; Robert Armogathe sur le quiétisme. Ces différents mysticismes français à des siècles différents, ont favorisé les interrogations d'un auteur alors attiré par le mysticisme oriental, notamment l'hésychasme, et même par les disciplines du souffle extrême-orientales ; il avouera avoir refait le chemin vers le mysticisme européen comme en témoignera sa future mythobiographie sur Antoinette Bourignon, *Mère des Croyants*, ou les écrits autour de Louise du Néant, deux mystiques du XVII^e siècle. À l'évidence, les lectures qu'il effectue avant l'année 1979 pour sa première mythobiographie lui serviront plus tard, à l'occasion de l'écriture des mythobiographies ultérieures.

3.3.2.2.1 L'ordre cistercien

L'ordre cistercien, ou encore l'ordre de Cîteaux, est un des grands ordres monastiques chrétiens. Ses origines remontent à la fondation de l'abbaye de Cîteaux par Robert de Molesme en 1098. Nous pouvons détacher au sein du dossier des « Sources religieuses » des marginalia un ensemble tiré d'Étienne Gilson, philosophe et historien français né à la fin du XIX^e siècle qui a enseigné la philosophie chrétienne à la Sorbonne et qui fut également membre de l'Académie française. Louis-Combet a lu son ouvrage *La Théologie mystique de saint Bernard* et en a retenu quelques passages sur l'extase. Ses prises de notes s'étendent sur quatre folios verts numérotés, de format type (ff. 92-95). Dans la préface du livre, Gilson explique la raison pour laquelle il a décidé de rédiger ce livre :

Le sujet est nettement délimité par le titre même de cet ouvrage. Il ne s'agissait ni de la vie de saint Bernard ni de sa théologie en général, ni même de l'ensemble de sa mystique, mais seulement de cette partie de sa théologie sur laquelle repose sa mystique. Même les expériences mystiques personnelles de saint Bernard, dont l'étude est pourtant si attachante, n'ont été touchées qu'incidemment, et à l'occasion des spéculations théologiques qui les interprètent.²⁵⁰

²⁵⁰ Étienne Gilson, *La Théologie mystique de saint Bernard*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1969, p. 9.

Ailleurs, dans ces folios prenant en note l'ouvrage de Gilson, Louis-Combet cite des auteurs mystiques qui ont influencé saint Bernard²⁵¹ dans sa conception de l'extase dans la vie spirituelle et ascétique. Sur le premier folio de cette série (f. 92 des « Sources »), Louis-Combet note d'abord la référence de l'ouvrage source : « cf : Gilson : La Théol. Myst. De st Bernard ». Ensuite comme un premier extrait, il rédige le titre « Analogie du rêve et de l'extase », thème de ce premier passage sur Tertullien et sa pensée sur l'extase. La première note, tirée de la page 27 du livre source, établit le lien entre le rêve et l'extase²⁵². Tertullien²⁵³ souligne que le songe peut aboutir à l'extase quand « des choses qui ne se font pas, ont l'air de se faire... » L'extrait sur Tertullien est situé dans la note 1 de la page 27, une note copieuse sur l'extase comme sur l'opposition entre Tertullien et les catholiques, et surtout les Pères Epiphane et saint Jérôme qui refusent de considérer l'extase comme une « *amentia* ». Louis-Combet note « Extasis = amentia (absence d'esprit) » qui résume la définition de Tertullien, une conception qui s'oppose à celle des chrétiens.²⁵⁴ Louis-Combet copie fidèlement le texte source, reproduit le passage tel qu'il est sans modification mais n'hésite pas à supprimer les citations en latin et les références. Il retient simplement le texte qui véhicule la pensée sur l'extase. Pour souligner l'opposition avec la position catholique, il se contente d'inscrire la phrase « St Jérôme et Epiphane protestent vivement contre l'assimilation de l'extase à une amentia. »²⁵⁵(f. 92 des « Sources »). Il reformule la phrase en supprimant « les Pères » ainsi que la parenthèse et en ajoutant « saint » devant « Jérôme ». Dans ces lectures, Claude Louis-Combet se documente de façon plus précise sur l'extase, ses origines, son histoire, les controverses qu'elle a pu susciter. Ce n'est pas forcément

²⁵¹ Saint Bernard ou saint Bernard de Clairvaux né en 1090 est un moine français. Il fut abbé de Clairvaux jusqu'à sa mort en 1153. Il est connu pour son ascétisme extrême.

²⁵² Nous donnons ici la définition du mot « extase » selon Tertullien. « Le terme technique "extase " (*extasis*) paraît s'être introduit dans la terminologie chrétienne avec Tertullien ; lui-même dit l'emprunter aux Grecs. Il l'emploie dans son *Adversus Marcionem*, Lib. IV, c. 22. Le terme signifie alors que l'homme se trouve momentanément placé, par une grâce divine, en dehors de sa propre raison. » (cf. *La Théologie mystique de saint Bernard*, op. cit., p. 27).

²⁵³ Tertullien né entre 150 et 160 à Carthage est un écrivain, théologien et père de l'Église de langue latine.

²⁵⁴ « Il s'agit donc d'un cas particulier de sa psychologie matérialiste ; nous sommes bien au dessous de saint Jean et de saint Paul. Nous sommes même tout à l'opposé. On sait en effet que Tertullien, sorti de l'Église et passé au Montanisme, avait écrit un traité en six livres *De exstasi* ([...]). Ce dernier traité est perdu ; il semble avoir voulu y prouver l'inspiration de Montanus contre les catholiques (les *psychios*). La doctrine en était substantiellement la même que celle du *De anima*. Les Pères (Epiphane, Jérôme), protestèrent vivement contre l'assimilation de l'extase à une *amentia*. » (*La Théologie mystique de saint Bernard*, op. cit., p. 27).

²⁵⁵ Jérôme de Stridon ou saint Jérôme est un moine considéré comme docteur de l'Église et père de l'Église d'Occident. Il est né à Stridon vers 347 et mort à Bethléem le 30 septembre. Les orthodoxes le vénèrent comme un saint. Épiphane ou saint Épiphane de Salamine (315-403) est un père de l'Église et saint de l'Église orthodoxe et romaine. Il est devenu moine en Égypte et a fondé un monastère en Judée.

de *MM* que ces connaissances seront l'aliment, mais des mythobiographies postérieures, notamment *Mère des Croyants*.²⁵⁶

Le nom de Cassien revient sur ce premier folio dont le romancier retient la doctrine sur la contemplation et l'extase (f. 92 des « Sources »). La prière du cœur pourrait mener à l'extase : « [...] la méditation sur l'Écriture s'y tourne souvent en prière, comme chez Origène, et la prière pure s'achève parfois en extase. » Une note plus longue est réservée à saint Grégoire le Grand qui décrit le chemin vers l'extase (ff. 92-93), « sommet de la vie spirituelle ». Il se fie à la méthode de saint Bernard qui commence par le mépris et l'humilité, la crainte de Dieu, et se termine par l'amour qui « nous conduit à la contemplation mystique de Dieu ». Gilson signale que « l'extase ne saurait être confondue avec la vision béatifique, mais elle est comme un effort momentané de l'homme pour l'atteindre sans avoir souffert la mort du corps. » Un autre Père dont Louis-Combet s'est inspiré est Maxime le Confesseur (f. 94 des « Sources ») qui a établi les étapes que le saint traverse dans l'extase. Le point 2 précise que « circonscrit de tous côtés par Dieu, il est de l'air totalement illuminé par la lumière ou du fer liquéfié dans le feu. » Ensuite,

²⁵⁶ Dans sa deuxième mythobiographie *Mère des Croyants*, Louis-Combet nous peint une femme qui connaît plusieurs formes d'extase. Antoinette Bourignon, malgré le vide et la béance qu'elle ressent, éprouve à maintes reprises le sentiment de l'extase. Elle est extasiée dans son rapport à la terre, elle est sur une colline qu'elle ne quittera jamais : « Elle se tenait accroupie sur une colline. Et de son corps à la terre une même ferveur circulait, une même extase s'accomplissait. » (p. 15). Elle est extasiée dans son rapport avec Dieu, au moment de leur premier baiser : « Jamais cependant ne lui furent rendus l'éblouissement et le radical bouleversement de la première extase dans le premier baiser. » (p. 66). L'extase pourrait être aussi sensuelle, de nouveau un plaisir dans l'union avec la terre : « Sans doute cette vision s'accordait mal avec celle, riche d'extases sensuelles, de la décomposition du corps de la Mère sur la colline. » (p. 91). Ailleurs, Antoinette a été transportée suite à la manifestation de son Seigneur, Louis-Combet décrit sur quelques lignes l'état de son héroïne :

Car, dans cette nuit de toute grâce où le Seigneur s'était manifesté, elle n'était encore que la plus repoussante des filles, celle que personne n'osait regarder en face et qui, jamais n'avait été embrassée. Or cette nuit-là, elle s'était couchée plus tard que d'habitude, sans doute parce que la lune était à son plein mais aussi parce qu'elle n'en pouvait plus d'être toujours seule au milieu du monde et de ne rien comprendre à la vie. Et elle était restée très longtemps à s'agiter dans son lit, cherchant la fraîcheur puis la chaleur sans parvenir à trouver la position favorable au sommeil – jusqu'au moment où, allongée sur le dos, les bras abandonnés le long du corps, les yeux grands ouverts, elle avait été brusquement submergée par le sentiment d'une paix profonde et par la certitude d'une présence imminente. Elle avait alors ouvert la bouche pour dire un mot, prononcer un nom, elle ne savait pas lequel, et jamais il ne fut dit. Car déjà sa bouche n'était plus la sienne, ses lèvres et sa langue ne lui appartenaient plus, sa gorge se creusait, avec une étrange sensation de profondeur vivante, en une douceur et une chaleur absolument nouvelles et inexprimables. [...]. Un long bonheur parcourut ses entrailles et monta en elle jusque dans le souffle de sa gorge, en un faible gémissement. Et comme la bouche qui avait pris possession de sa bouche poussait encore plus loin sa maîtrise, la plainte de son plaisir se fit plus haute. Antoinette eut alors la sensation d'être transpercée, traversée, de part en part, peut-être entre les yeux. [...]. Antoinette perdit connaissance... » (p. 95-96).

Antoinette connaît aussi ce que nous pouvons appeler l'extase maternelle, un sentiment de plaisir dans l'union avec le Fils : « La Mère s'absorbe tout entière dans le Fils qui l'absorbe ; Le Fils s'exalte en la femme qui l'exalte. Leur commune extase a la transparence et l'immobilité de ce cristal où tout se tient. » (p. 242). (cf. *Mère des croyants*, *op. cit.*).

Louis-Combet retient une phrase, dans le point 3, qui s'intéresse à l'âme dans cette union extatique en annonçant que « l'extase n'est pas sa destruction au contraire. Car la substance de l'âme reste intacte et elle est même établie par l'excessus dans sa vraie nature. » Les points 4, 5 et 6 (f. 95 des « Sources ») se consacrent à l'âme. Retenons avec Claude Louis-Combet trois idées fortes. D'abord il faut savoir que « cette fusion de l'âme dans l'amour est une participation analogique de la béatitude future. » L'âme ressemble à Dieu et il en résulte que « cette assimilation est une déification. » Apparemment, le thème de l'extase, si intimement mêlé aux mysticismes, n'a cessé de retenir l'attention de Claude Louis-Combet, et son obsession s'est plus d'une fois convertie en matière romanesque dans sa carrière d'homme de Lettres.

Rien d'étonnant à ce que dans *MM*, le mot « extase » apparaisse à plusieurs reprises dans les deux récits en alternance. L'extase du narrateur est liée au plaisir, « aux implications charnelles de la béatitude » (p. 16, f. 18), au plaisir-en-Dieu. Chez lui, l'extase n'est pas celle des mystiques mais elle est synonyme de totalité, de complétude :

J'étais le lieu d'une fouille incessante et d'un incessant fouissement par où se développait en moi, comme une creuse arborescence, l'intériorité féminine de ma propre chair d'homme. Cela passait tous les enchantements sensuels de l'adolescence. C'était comme une longue marche ontologique, un cheminement d'extase au cœur de ma dualité. (p. 64, f. 94).

Dans le récit de la sainte, l'extase s'associe à la nudité dans un contexte étranger à l'atmosphère mystique : « Devant Salomé dont le sourire d'amour se prolonge sans se figer comme l'extase de sa nudité, Marinus rejoint un instant la jeune fille Marina telle qu'elle était le jour où elle quitta non seulement sa maison et son village mais, en vérité, sa propre vie, afin de chercher, dans l'ombre de son père, la lumière de Dieu. » (p. 294-295, f. 505).

Les deux personnages du roman, Marina et le novice, le narrateur double négatif (dans le sens photographique du terme) de la première, s'interrogeant sur l'inaccessible extase. Un autre dossier, dans les « Sources religieuses », est consacré à saint Bernard, que Claude Louis-Combet aborde par l'ouvrage de l'historien Duby, *Saint Bernard, l'art cistercien*. Louis-Combet se réfère à cet historien français spécialiste du Moyen Age et de l'art cistercien, du rôle de saint Bernard dans l'art de Cîteaux : « En vérité le bâtiment cistercien lui doit tout. Saint Bernard est bien le patron de ce vaste chantier et, comme l'on dit, le maître de l'ouvrage. »²⁵⁷ Bernard de Clairvaux prône un art simple et dépouillé où les abbayes se distinguent par la sobriété de leur architecture.

²⁵⁷ Georges Michel Duby, *Saint Bernard, L'art cistercien*, Paris, Flammarion, 1979, p. 11.

Ce dossier de folios que par commodité nous appellerons dossier « Duby » contient sept folios de formats différents (ff. 63-69 des « Sources »). Deux folios sont de format type (f. 67 et f. 69), les autres folios sont des bouts de papier de format moindre (f. 63, 64, 65, 66, 68) où Louis-Combet inscrit des citations courtes de Saint Bernard. Une citation sur l'âme attribuée à saint Bernard est inscrite sur un bout de papier (f. 63 des « Sources ») où l'auteur n'a marqué ni la page ni l'ouvrage d'où elle est tirée : « Pour s'humilier, l'âme ne saurait trouver de moyen plus efficace que la connaissance véridique d'elle-même », l'humiliation étant une des règles de l'enseignement de saint Bernard. Cette phrase que nous avons retrouvée, est extraite de la page 78 de l'ouvrage source²⁵⁸. Comme nous le montre la méthode louis-combétienne, l'auteur retient ce qui figure entre guillemets et supprime parfois le début de la phrase : « Ici même – et dans l'exhortation de saint Bernard à convertir vers l'intérieur l'interrogation majeure ». Les folios de format moindre révèlent quatre citations attribuées à saint Bernard. Parmi ces citations, deux analysent la chair, thème qui irradie les mythobiographies de Louis-Combet. Un des points fondamentaux de la doctrine bénédictine que les cisterciens ont adopté est la restitution de la ressemblance divine : « Il s'agit de rendre à l'homme défiguré la ressemblance divine perdue. »²⁵⁹ Pour atteindre ce but, il faudrait d'abord se connaître soi-même :

La première chose à faire, pour qui veut s'instruire de la charité, c'est donc d'apprendre à se connaître, et c'est là la science véritable, la seule nécessaire au cistercien, [...]. En imposant ainsi à l'homme qui se tourne vers Dieu le devoir de se connaître d'abord lui-même, saint Bernard est l'héritier d'une longue tradition, qui s'était formée chez les Grecs, mais dont les Pères de l'Eglise avaient modifié le cours.²⁶⁰

La phrase choisie par Louis-Combet est ancrée dans cette doctrine ; l'auteur explique les raisons pour lesquelles l'homme s'éloigne de Dieu, en précisant en bas de son folio (ou plutôt morceau de papier) que « [L'expression, citée par G. Duby - [St Bernard p. 93] est de St Bernard] : " [...]. Le péché, l'enfoncement dans le charnel ont égaré l'homme dans les " provinces de dissemblance ". »²⁶¹ (f. 65 des « Sources »). Ces morceaux de papier, parfois mal découpés, nous inclinent à penser que Claude Louis-Combet a fractionné la pensée dont il était en train de se nourrir en « pensées détachées ». Véritablement nous sommes du côté d'une prise de notes sur

²⁵⁸ L'ouvrage que nous avons consulté est paru chez Flammarion en 1979. Ce n'est pas la même édition que Louis-Combet a consultée.

²⁵⁹ *La Théologie mystique de saint Bernard*, op. cit. p. 89.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 91.

²⁶¹ *Saint Bernard, l'art cistercien*, op. cit., p. 91.

feuille volante : la prise de notes du diariste, la pensée détachée notée par le diariste, qui offrira matière plus tard à une abondante rêverie métaphysique. Une autre citation est située à la même page de l'ouvrage source, elle est centrée autour de la connaissance de Dieu et décrit la réaction de l'homme : « abrutissement, engourdissement, hébétude. » Nous repérons une autre phrase sur la chair et le charnel extraite de la lettre 11 de saint Bernard : « Parce que nous sommes charnels, et parce qu'il faut que notre désir et notre amour commencent par la chair. »²⁶² (f. 68 des « Sources »). Louis-Combet ne retient que la partie de la phrase qui parle de la chair, et supprime le reste comme s'il ne s'intéressait qu'à cette chair qui le torture et l'occupe, négligeant complètement la portée spirituelle et théologique de la phrase. Ce qui intéresse apparemment Claude Louis-Combet dans cette prise de note orientée, sélective, subjective, où intervient déjà le romancier, c'est qu'une telle phrase va pouvoir servir de caution à l'ensemble de l'œuvre de Claude Louis-Combet : « notre désir commence par la chair », voilà la caution ultime que l'auteur recherchait peut-être depuis qu'il était entré en écriture, et c'est saint Bernard, le mystique le plus austère, qui la lui souffle. En effet, le segment supprimé concerne l'art et l'église : « il faut que l'église s'incarne dans le matériau le plus brut. » C'est le principe même de l'art cistercien qui répand la simplicité et le dépouillement : « Toute la beauté des abbayes cisterciennes prend appui en ce point, sur la volonté d'une fête plus vraie, plus sincère, et plus éclatante parce que répudiant tout ornement factice. »²⁶³ Un passage sur cet ascétisme cistercien, où plaisir et chair sont abandonnés, est copié sur un folio vert de format type (f. 69 des « Sources ») (qui correspond à la page 161²⁶⁴ de l'ouvrage de Duby) où Louis-Combet précise que cet extrait fait partie de l'*Apologie à Guillaume de saint Thierry* : « [...] Pour gagner ce même Jésus-Christ, nous tenons donc pour de la merde tout ce qui charme par son éclat, séduit par son harmonie, enivre par son parfum, flatte par son goût, plaît par sa douceur, enfin tout ce qui enchante la chair [...]. » Située dans un paragraphe qui se consacre aux préférences et choix de l'art cistercien, c'est le passage sur la chair qui a retenu l'attention de Louis-Combet, celui qui allait cautionner son univers romanesque !

Un autre nom apparaît dans le dossier « Duby », celui de Bernard Silvestre, moine du XII^e siècle originaire de Tours, auteur des *Cosmographia*. Louis-Combet retient un passage sur Silva qui est « la confusion primordiale, " chaos informe, concrétion belliqueuse, face décolorée de

²⁶² *Ibid.*, p. 137-138.

²⁶³ *Ibid.*, p. 138.

²⁶⁴ *Ibid.*

l'être, masse dissonante à elle-même ". »²⁶⁵ (f. 67 des « Sources »). Tous ces termes fascinent Louis-Combet lui-même en quête de la perfection et de l'unité, lui l'auteur et le narrateur à la recherche du paradis perdu. Il est captivé par ces mots en sorte qu'il supprime les deux segments concernant les moines cisterciens : « et nous voici dès l'abord engagés dans le touffus des bois où les Perceval chevauchent au secours des pucelles trahies, où les ermites consolent les amants, où les cisterciens vont chercher la perfection du silence » ; « (quelle expression saurait mieux définir ce que l'âme humaine est pour saint Bernard avant que ne soit choisie la route de la conversion, ce qu'est pour les moines cisterciens l'espace buissonnant où ils viennent de s'établir ?) ». ²⁶⁶ Claude Louis-Combet, comme lecteur, a adopté une double posture : il est à la fois celui qui prend copieusement en notes des passages qu'il lit, et en même temps celui qui détache quelques pensées, quelques citations, les sortant parfois de leur contexte pour n'en retirer au fond qu'une caution aux pensées qu'il porte en lui et re-découvre chez d'autres.

Un autre thème que Claude Louis-Combet re-découvre, en lisant l'ouvrage de Marie-Madeleine Davy, est celui du silence. Le romancier a pris des notes à ce sujet en compulsant l'ouvrage dirigé par Marie-Madeleine Davy, au moment d'aborder la question de l'érémisme. L'auteur revient sur ce silence monastique dans l'ordre cistercien en dépouillant cette fois l'ouvrage de Dom Vital Lehodey²⁶⁷, le *Directoire spirituel à l'usage des cisterciens réformés*²⁶⁸. Trois folios de format type numérotés et ayant comme titre « Silence monastique » en portent témoignage (ff. 101-103 des « Sources »). Louis-Combet a marqué, en haut de page, le nom de l'ouvrage, le chapitre concerné et les pages, sans toutefois inclure le nom de l'auteur. Il a choisi d'inscrire sur ces trois folios des citations sur le silence extraits des pages 290-295 de l'ouvrage source. Le silence est le moyen efficace pour « trouver le Seigneur » (f. 101 des « Sources ») (p. 290 de l'ouvrage source), « pour converser davantage avec Dieu » (f. 101 des « Sources ») (p. 292). Le silence n'est pas seulement celui des lèvres mais aussi celui des pensées qui envahissent l'esprit du saint : « - Le silence des lèvres ne suffirait pas, si l'on ne comprimait le bavardage des vaines pensées, des préoccupations, des attaches et des passions déréglées. » (f. 101 des

²⁶⁵ Passage situé à la page 117 de la référence de Louis-Combet et 110 de l'édition Flammarion.

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ Dom Vital Lehodey est né à Hambye en 1857 et décédé à Briquebec en 1948. Il était abbé du monastère cistercien de Notre-Dame-de-Grâce, mieux connue comme Trappe de Briquebec.

²⁶⁸ *Directoire spirituel à l'usage des cisterciens réformés ou de la stricte observance*, Seconde Edition conforme au nouveau droit canonique, Abbaye de Notre-Dame de Grace Briquebec, 1931.

« Sources ») (p. 292). Le silence est nécessaire pour que l'âme se rapproche de Dieu. Une des citations établit même les règles du silence monastique :

- Le silence de notre ordre n'éloigne pas seulement les paroles, les écrits et les signes ; il s'étend à tous les bruits capables de troubler le recueillement des religieux, comme de marcher sans précaution, d'ouvrir et de fermer durement les portes et autres choses semblables. Dieu a établi sa demeure dans la paix, le monastère est une maison de prière, il faut le calme du lieu saint. (f. 101 des Sources) (p. 294 de l'ouvrage source).

Le silence est presque un personnage dans *MM* tant il envahit le monastère de Maria Glykophilousa, il est prescrit par la Règle de saint Pachôme : « La loi commune était de silence, d'obéissance, de renoncement, d'effacement. » (p. 119-120, f. 183). « Les Frères regardaient, écoutaient, commentaient. Leur silence même, imposé par la Règle, regorgeait de paroles. » (p. 337, f. 587). Le rôle du silence est de favoriser le rapprochement de l'âme avec le créateur : « Là où véritablement les mots ne sont plus possibles, où les pensées sont indicibles, s'institue le rapport de l'âme avec son Dieu. » (p. 331, f. 376). Le récit du narrateur commence par le silence quand le novice ne répond pas à la question posée par l'Abbé : « [...] je ne trouvai d'abord rien à lui répondre. Il y eut un temps de silence. » (p. 7, f. 1). Il est le symbole de l'échec de l'expérience spirituelle du novice, ce silence qui signe le début de son errance et de sa perdition. En revanche, il sera la force de Marina, sa destination vers la sainteté. Dans le récit légendaire, le silence règne en Bithynie, la parole s'avère être impossible, elle cède la place au regard :

La bouche qui se préparait à s'ouvrir renonce à son entreprise et se meut dans le vide. Parler est trop difficile. Comme la flèche de Zénon, la parole, pour se formuler, doit franchir une infinité de seuils – points de convergence de pensées, de souvenirs, de sentiments, dont chacun récapitule toute l'Histoire. Dire un mot, ce serait *tout* dire. Parvenir à la parole, ce serait épuiser toutes les significations à travers le bilan de toutes les associations. À ce niveau, l'impossibilité se fait écrasante. L'enfantement du verbe, le cheminement du discours, c'est l'impraticable même. Il ne reste alors que le regard, dilaté, fiévreux, profond, hanté du dedans de lui-même par le sens métaphysique des contradictions et des limites et quête la paix et l'unité vers autre chose que soi-même, vers un *ailleurs* d'autres regards et d'autres choses – la nature, le cosmos, les images de Dieu et des Saints, l'éclat fugitif des visages et des corps, Bithyniens, Bithyniennes. (p. 88, f. 134).

Le silence, ou le compagnon de Marina ; le silence, ou le démon du novice. Le silence est celui du cloître, de l'eau sans murmure du puits, de la nuit, du sourire de Salomé. Le silence est parfois déchiré, par les hurlements de mégère de Salomé, ou par le cri qui sourd à la fois dans le novice

ou dans Marina, sans pouvoir jamais éclater. Le roman s'enferme plus d'une fois dans ce silence qui est aussi, celui du lecteur, abîmé de *MM*.

Au folio 103 des « Sources », Louis-Combet cite un autre moine cistercien connu dans toute l'Angleterre, saint Aelred de Rievaulx²⁶⁹, et son ouvrage *La Vie de recluse, la prière pastorale*²⁷⁰ où il copie quelques lignes sur le silence de la recluse à la page 55 : « Que la recluse... s'asseye, solitaire, et impose le silence à sa langue, pour parler dans son cœur ; et qu'elle croie qu'elle n'est pas seule quand elle est seule, car elle est alors avec le Christ, qui ne veut pas se trouver avec elle au milieu de la foule. » Le mot « recluses » reviendra à la page 91 de la mythobiographie (f. 138) pour désigner les Bithyniennes, signalant l'intime connexion entre silence, réclusion et extase :

Le cœur des femmes de Bithynie, toujours dressé au-dessus de lui-même, ne connaissait d'autre alternative que la sainteté ou la damnation. Pénitentes, recluses, moniales du désert ou de la forêt ou bien grandes courtisanes, bétail pour légions barbares ou petites danseuses nues des fêtes de tous les palais, les Bithyniennes avaient toujours le même regard étonnamment ouvert dans son obscurité même, la même démarche hiératique, les allures hautes, le corps fugace dans la lumière et toujours, semblables entre elles, saintes ou pécheresses [...].

Claude Louis-Combet a aimé jouer des symboles opposés entre le mysticisme et la damnation, Marina et Salomé, le silence et le cri, la tranquillité et la gesticulation, symboles dont il a recueilli l'essence en se renseignant abondamment sur les mysticismes, et sur l'importance et la signification du silence dans la règle cistercienne.

Sur la contemplation mystique, Louis-Combet a consulté encore d'autres ouvrages comme le *Précis de théologie ascétique et mystique* d'Adolphe Tanquerey, prêtre catholique sulpicien et professeur de théologie dogmatique. Les extraits présents dans le dossier « Tanquerey » se répartissent sur quatre folios (ff. 132-135 des « Sources ») ; ce sont des extraits qui se situent dans le tome II intitulé « Les trois voies » et plus précisément dans le chapitre II (livre III « de la voie unitive ») : « De la contemplation infuse », titre que Louis-Combet a retenu pour trois folios de prises de notes. Comme nous l'avons déjà vu, la méthode louis-combétienne consiste à inscrire des pensées en commençant par noter le nom de l'auteur et ensuite à copier la phrase en partie ou en totalité en la signalant entre guillemets. L'auteur retient d'abord une définition de la

²⁶⁹ Moine (1110-1166ou 1167) qui fut l'un des cisterciens les plus importants d'Angleterre. Il était le troisième abbé de Rievaulx, première abbaye cistercienne fondée en 1132 par douze moines de l'abbaye de Clairvaux.

²⁷⁰ Paris, Éditions du Cerf, 1961.

contemplation établie par François de Sales²⁷¹ : « S. François de Sales la définit : « une amoureuse, simple et permanente attention de l'esprit aux choses divines » (f. 132 des « Sources ») (Amour de Dieu, l. VI, c. 3). (p. 867)²⁷². Ensuite, Louis-Combet note la définition de la contemplation infuse dans le deuxième passage qu'il inscrit sur son premier folio (f. 132 des « Sources »), attribuant cette pensée directement à l'ouvrage de Tanquerey. Cette contemplation est « une vue simple, affectueuse et prolongée de Dieu et des choses divines, qui se fait sous l'influence du St Esprit et d'une grâce actuelle spéciale qui s'empare de nous et nous fait agir plus passivement qu'activement. » Sur le même folio, Louis-Combet retient quelques lignes sur la part de Dieu (titre de cette sous-partie) dans cette contemplation, en précisant que « c'est Dieu qui appelle l'âme à la contemplation car de l'aveu de tous les mystiques, c'est là un don essentiellement gratuit. »²⁷³ Comme le souligne Tanquerey « Dieu a la part principale, puisque lui seul peut s'emparer de nous et nous mettre dans l'état passif. » (p. 868). Le livre source évoque ensuite la pensée de sainte Thérèse (que Louis-Combet ne retient pas quoique fervent lecteur) et puis celle de saint Jean de La Croix. Saint Jean de La Croix distingue, dans son enseignement, deux méthodes, l'une active et l'autre passive. Cette dernière n'est autre que la contemplation où, comme le note Louis-Combet, « l'âme n'a ni initiative ni activités propres. C'est Dieu qui opère en elle pendant qu'elle se tient passivement. » Louis-Combet résume cette pensée en inscrivant le nom du saint suivi de deux points, ensuite il écrit le mot « contemplation » lui aussi suivi de deux points, et finalement la citation qu'il reprend à partir du mot « l'âme ». Il retient donc l'essentiel comme si le nom de saint Jean de La Croix pouvait à lui seul être réductible au mot de « *contemplation* » en épargnant les détails mais sans oublier de noter la référence quand il s'agit d'un ouvrage cité à l'intérieur de la source. En effet, il s'agit de l'ouvrage *Montée de Carmel* de saint Jean La Croix. On se rend compte que Claude Louis-Combet a pris l'habitude de consulter les ouvrages de synthèse avant de revenir aux textes originels, et, par saint Jean de La Croix, sainte Thérèse d'Avila et saint François de Sales, il se replonge avec délices dans la beauté charnelle du Verbe incarné, d'une langue somptueuse dont il se dit plein. La langue poétique des contemplatifs mystiques l'a plus d'une fois arrêté.

²⁷¹ François de Sales (1567–1622) est un saint et docteur de l'Église catholique. Il abandonne la vie aristocratique pour choisir le chemin de la foi. Il devient évêque de Genève et fonde l'ordre religieux de la visitation. Il est également un écrivain qui a laissé plusieurs ouvrages comme le *Traité sur l'amour de Dieu* consacré à la vie spirituelle. Claude Louis-Combet dit apprécier particulièrement la langue poétique de saint François de Sales.

²⁷² Adolphe Tanquerey, *Précis de théologie ascétique et mystique*, II. Les trois voies, société de S. Jean l'Évangéliste, Paris—Tournai (Belg.) —Rome, Desclée et Cie, 1924.

²⁷³ Cette phrase est copiée de la page 868 de l'ouvrage de Tanquerey.

Louis-Combet, dans le folio 3 (f. 134 des « Sources »), choisit de transcrire un passage sur la part de Dieu dans la contemplation plus précisément sur la passivité de l'âme face à la divinité. La pensée est attribuée à Louis Blois²⁷⁴ dans son ouvrage *Institution spirituelle* comme le note Louis-Combet en haut du folio : « [l'âme] « morte à elle-même, elle vit en Dieu sans rien connaître ni sentir, hormis l'amour dont elle est enivrée. Elle se perd dans l'immensité de la solitude et des ténèbres divines ; mais là, se perdre, c'est bien plutôt se trouver. Car l'âme dépouille vraiment tout l'humain pour se revêtir de Dieu ; elle est toute changée et transformée en Dieu... »²⁷⁵ La dernière prise de note se concentre sur l'extase, phénomène qui entraîne la « ligature des facultés de l'âme ». Louis-Combet ne recopie qu'une partie d'une longue phrase qui explique que l'impuissance de l'âme s'effectue progressivement et atteint l'acmé quand cette dernière s'extasie :

Elle est *passive*, en ce sens qu'elle est impuissante à agir de sa propre initiative, comme elle le faisait auparavant ; elle ne peut plus, au moment de la contemplation, exercer ses facultés d'une façon discursive ; elle dépend d'un principe supérieur qui la gouverne, qui fixe son regard, son esprit et son cœur, sur l'objet contemplé, le lui fait aimer et goûter, lui suggère ce qu'elle doit faire et lui donne une forte impulsion pour la faire agir. Cependant, ce n'est pas dans les premiers degrés une impuissance complète ; le phénomène de la *ligature des facultés* ne se produit que graduellement et n'existe *complètement* que dans certains états plus élevés de contemplation, en particulier dans l'extase.²⁷⁶

Louis-Combet, dans ses prises de notes, se concentre sur la passivité de l'âme pendant la contemplation, ce qu'affirme aussi la conclusion de cette partie dans le livre source : « [...] *l'élément essentiel* de la contemplation infuse est la *passivité* [...]. »²⁷⁷ Rien d'étonnant, avec de telles lectures, que Claude Louis-Combet fasse Marina si passive, devant la Mer/Mère, devant le Père, devant l'higoumène, dessous le cyprès : sa passivité étant la condition d'une vie contemplative authentique. Cette idée de la « contemplation infuse » resurgira dans *MM* à la page 16 de la mythobiographie (f. 17), précédée par une définition de la mystique opérée par le narrateur :

²⁷⁴ Louis de Blois (1506-1566) était un abbé bénédictin. Il entra à l'âge de quatorze ans à l'abbaye de Liessies où il rétablit la règle de saint Benoît. Copiste, il écrivit aussi des ouvrages parmi lesquels *l'Institution spirituelle* (*Monile Spirituale*) que Louis-Combet cite ici.

²⁷⁵ Cette phrase se situe à la page 871 de l'ouvrage de Tanqueray.

²⁷⁶ *Précis de théologie ascétique et mystique*, op. cit., p. 872.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 878.

Je le compris plus tard, je qualifiais de *mystique* tout ce qui, né de la ténèbre d'avant l'enfance, aspirait à la confusion des genres et au sommeil de la matière. Mystique, l'immobilité. Mystique, l'indifférence. Mystiques, l'absence aux choses et la torpeur et l'indécision des sentiments et des désirs dans la paix de la chair. Tout ce qui procédait de l'innocence et me situait dans une intemporalité antérieure au principe même de l'histoire, au péché donc, c'était ce paradis perdu qui, pensais-je, devait m'être rendu, au degré extrême de l'attention religieuse, en l'acte au moins ponctuel (car je n'avais pas véritablement l'audace de l'envisager perdurable), de la contemplation. *Contemplation infuse*. C'était ce que je lisais. Et cette expression qui, traînait à travers toutes les vies des saints et tous les traités de théologie mystique, me fascinait étrangement. Elle représentait, à mon goût, l'expérience de la plénitude au sein de la vacuité, la conjonction (aux dimensions de l'instant, - mais qui pouvait dire ce qu'il en était, au fond, des possibilités d'extension et d'ouverture de l'instant ?) de l'immobilité de l'âme humaine et de l'éternité divine.

Il s'agit ici d'un des rares exemples de prises de notes qui circule presque directement dans l'hagiographie romancée. Claude Louis-Combet a décidé de faire de son novice la voix ou les voix des doctrines mystiques, tandis que sa sainte ne tiendra aucun discours de ce genre : loin de toute doctrine, la grâce lui sera accordée. Alors que l'endoctrinement ou du moins les théories dont est nourri (et même farci) le novice l'empêcheraient sans doute l'accès à l'ascèse absolue. Peut-être même peut-on penser que Claude Louis-Combet a volontairement repris dans sa précision tel passage d'une Encyclopédie qu'il a prise en notes pour enfermer dans la matière des mots et des thèmes son novice, pour le dénoncer comme matière impénétrable. Mais quelle que soit son intention, nous ne pouvons que faire le constat d'une authentique et vivifiante circulation entre le dossier des notes et la mythobiographie : les lectures auxquelles est livré le romancier pendant la gestation de son roman n'ont pas été vaines ou anecdotiques et ont directement, mais subitement, de manière « infuse » elles aussi, contribué à la genèse de l'œuvre.

Pour le narrateur, le mysticisme est donc cette expérience qui lui permettrait de retrouver le paradis perdu, l'état de plénitude avant le péché qui est peut-être l'androgynat dont il ne cesse de guetter l'accomplissement à travers son union avec l'Abbé comme avec Marine. L'auteur a donc attribué au mot « mystique » un sens tout à fait différent de son sens réel, il s'est approprié ce terme pour le transférer dans son propre monde. De même, il a choisi « contemplation infuse » et l'associe à son expérience personnelle. L'expression est employée pour figurer cette plénitude au sein de la vacuité, du vide dont le narrateur essaye de s'évader. Les mystiques cherchent l'union

avec Dieu à travers la contemplation et lui, le novice est, à la quête du plaisir-en-Dieu qui réunirait le charnel et le spirituel :

Et l'Abbé avait beau me dire que j'errais et je divaguais et que, dans mon attente de l'extase, j'attachais trop exclusivement mon intérêt aux implications charnelles de la béatitude, je ne me retenais pas de rêver sur la nature du *plaisir-en-Dieu*. [...]. Songer qu'une possibilité d'expérience (m') était offerte, dans laquelle le plaisir, cessant d'être l'interdit, devenait en quelque sorte la loi et le principe et l'être et la vérité, c'était une idée tellement énorme qu'elle me secouait le cerveau jusqu'en ses couches où s'assure la cohérence de la parole. (p. 16 -17, f. 18).

Le mot « contemplation » comme le verbe « contempler » apparaissent plusieurs fois dans le récit du narrateur. Ce dernier avoue, par exemple, avoir emprunté le verbe « contempler » à la religion pour l'impliquer dans sa propre expérience intérieure afin de souligner la force du regard contemplant le vide :

Cette ascension durait fort longtemps car il m'arrivait souvent de l'interrompre pour me pencher par-dessus l'une des baies et contempler le vide. J'entends ici *contempler* selon ce que ce terme recueille de plus religieux parmi les délires d'évasion qu'inventèrent tous ceux que désespéraient les contradictions de leur existence. Il ne s'agit absolument pas d'un regard attentif, fixé sur son objet de dilection mais, au contraire, d'une perte de regard, d'une possession du regard par la totale affluence de l'immédiat – parce que l'espace s'ouvre et que je suis (si je suis) l'espace s'ouvrant en moi, parce que l'ombre est (devenue) mon propre mouvement de bascule, parce que la plus profonde enfance se jette au-devant d'elle-même en tout ce qui chancelle, parce que nuit physique et nuit de l'esprit s'accomplissent l'une en l'autre, l'une par l'autre, dans l'immobile mouvement d'invasion du vide même. (p. 143, f. 222-223).

Le mot « contemplation » réapparaît à la page 315 (f. 543) où le narrateur avoue de nouveau avoir utilisé ce terme mystique dans un sens profane insouciant de toutes les critiques que pourraient lui adresser les Chrétiens :

Mais comment faire entendre ces choses qui ne se réalisèrent elles-mêmes qu'à travers une lente, accaparante, et constante expérience de *contemplation* ? J'entends ce mot avec toutes ses connotations religieuses, en dépit de tous les arguments chrétiens que l'on m'opposera – et dussé-je passer pour perversificateur des réalités les plus saintes et pour blasphémateur.

Claude Louis-Combet, dans ses notes documentaires, s'est copieusement renseigné sur la notion de « contemplation » comme de « contemplation infuse » que les ascètes et les mystiques pratiquaient. Mais il n'a pas utilisé ces notions dans le sens mystique, préférant les intégrer dans le monde du narrateur, un monde où la jouissance règne. Il est incapable d'adhérer à la vie à

laquelle l'Abbé l'a prédestiné, à l'endoctrinement ; peut-être est-il incapable d'adhérer à aucune théorie. Claude Louis-Combet aurait-il conçu sa mythobiographie comme un pied-de-nez à toute théorie mystique ? Marina, qui n'en a pas, accède à la sainteté, quand le novice, qui les passe en revue, est déchu de sa propre essence. L'une va vers l'immobilité /l'autre est dans l'intranquillité.

Cette fascination par la contemplation relève certainement de l'état de l'écrivain devant son texte, de ce mouvement de l'écriture qui nécessite un état d'esprit qui s'approche de la contemplation des mystiques, comme le souligne très bien Aude Bonord quand elle compare l'écriture à la prière :

Dans ses essais, Claude Louis-Combet met fréquemment en regard l'écriture et la prière. De fait, l'état de recueillement nécessaire à l'écriture rapproche la concentration de l'écrivain de l'attitude spirituelle du contemplatif :

Il faut se recueillir avant d'écrire. Par là, je n'entends pas simplement le minimum de silence extérieur nécessaire, chez certains, pour s'adonner aux tâches de l'esprit, mais bien une méthode de culture spirituelle qui vise à opérer un véritable retrait de cette périphérie de l'être où la vie nous éparpille et nous consomme (plus qu'elle ne nous consume réellement) et à concentrer toutes nos puissances d'attente et d'attention sur une instance qui semble tout d'abord vide et obscure mais d'où les mots tout à l'heure surgiront. Ainsi, et par-delà la contradiction apparente des termes, l'écriture est une activité de contemplation.²⁷⁸

Aude Bonord associe écriture et contemplation : nous partageons sa thèse, en l'assouplissant. Ce que Claude Louis-Combet contemple en écrivant, c'est peut-être tout simplement l'écriture, la beauté (mystique) de la phrase française, dans ce degré de perfection qu'il atteint.

3.3.2.2 La Chrétienté Celtique à l'origine du dénouement du roman

L'auteur s'est renseigné aussi sur une autre forme de monachisme, en relisant Dom Louis Gougaud. Louis-Combet s'arrête surtout sur trois passages de l'ouvrage *Dévotions et pratiques ascétiques au Moyen Age* ceux qui concernent les saints en extase (pp. 11-13). Dom Louis Gougaud est un bénédictin spécialiste du martyre et d'ascétisme breton, irlandais et spécialiste de chrétienté celtique. Ces prises de notes se concentrent sur deux folios de format moindre et de couleur verte (ff. 96-97). Le christianisme celtique²⁷⁹ fut un mode d'organisation de la vie

²⁷⁸ Aude Bonord, « " Écrire-comme-prier ". Claude Louis-Combet, une pensée spirituelle de la littérature », in *Claude Louis-Combet, Fluences et influences, op. cit.*, p. 255.

²⁷⁹ « Les chrétientés celtiques sont monastiques ; c'est leur caractère essentiel. Ce monachisme n'est certes pas l'effet d'une génération spontanée. Au IV^e et V^e siècles, avant même qu'on puisse parler de chrétientés Celtiques, le

religieuse en Occident au V^e siècle qui connut son apogée au VII^e siècle et s'est éteint au XII^e siècle. Les citations recueillies inspireront directement le dénouement de la mythobiographie, quand la sainte reste vingt ans à prier dans la même posture quoique fortement inspirée par l'hésychasme, le personnage romancé de sainte Marina doit à la chrétienté celtique sa posture hiératique de la fin de sa vie, dans le roman de Claude Louis-Combet, roman qui dès lors s'est organisé autour d'un syncrétisme religieux. Nous avons l'exemple de trois saints hiératiques Colomb Mac Cremthaim qui « ravi en extase, se tenait les bras en croix et portait des oiseaux perchés sur ses mains et sur sa tête »²⁸⁰ (f. 96 des « Sources »). Le deuxième exemple analogue est celui de saint Kevin de Glendalough qui « demeura, sept ans durant, appuyé contre une planche, en posture de Crossfigell²⁸¹, ne fermant l'œil ni jour ni nuit, et gardant une telle immobilité que les oiseaux firent leurs nids de ses mains. »²⁸² (f. 96 des « Sources »). Le troisième et dernier exemple est celui de Lukarde²⁸³ qui « se condamnait à rester debout les bras en croix en mémoire de la passion du Christ, tantôt sur un seul pied [...] depuis l'heure de none jusqu'aux vêpres, tantôt prosternée devant l'hôtel les bras étendus. »²⁸⁴ (f. 97 des « Sources »). Claude Louis-Combet n'oubliera pas cette forme extrême de mysticisme et d'extase, qu'il étendra à vingt ans concernant Marina. Nous savons qu'une telle fin donnée à la mythobiographie est une interprétation du romancier qui s'est considérablement éloigné de l'hagiographie de sainte Marina telle que la rapportent les Bollandistes, qui montraient Marina

monachisme s'est répandu en Grande Bretagne, comme partout ailleurs, l'influence de l'Orient, puis de saint Martin de Tours, enfin des monastères des îles méditerranéennes. » (p. 25) « Le monachisme était donc largement répandu dans les îles britanniques à la fin du V^e siècle. Il restait une exception cependant. Il ne dominait pas toute la vie religieuse, comme au début du siècle suivant. » (p. 25-26). « Il est difficile de préciser le lieu d'origine de ce mouvement. Il atteint à la même époque tous les pays celtiques. » (p. 26) (cf. Olivier Loyer, *Les Chrétientés celtiques*, Paris, Presses Universitaires de France, « Mythes et Religions », 1965).

²⁸⁰ Le passage retenu par Louis-Combet fait partie d'un paragraphe qui explique que les bras dans la prière est une tradition des pays celtiques : « Les auteurs ascétiques et les hagiographes des pays celtiques ont conservé maints traits frappants relatifs à l'extension des bras dans la prière. L'auteur d'une Vie de saint Gildas représente son héros châtiant son corps par les jeûnes et les vieilles et passant les nuits en oraison, debout, sans appui [...]. [...] Saint Fintan de Clonard ayant, un jour, député vers ses disciples l'évêque Senach, celui-ci les trouva occupés, chacun à sa façon, à des œuvres de piété, mais il remarqua entre tous Colomb Mac Cremthaim qui, ravi en extase, se tenait les bras en croix, et portait des oiseaux perchés sur ses mains et sa tête. » (cf. Dom Louis-Gougaud, *Dévotions et pratiques ascétiques du Moyen Âge*, Paris, Desclée, De Brouwer et Cie, Abbaye Maredsous, 1925, p. 11).

²⁸¹ « [...], *crossfigell*, c'est-à-dire " veille de la croix " (*crucis vigilia*) ou " prière de la croix ". Dans la *crossfigell*, l'orant se tenait quelquefois couché, mais le plus souvent debout. On voit par un pénitentiel rédigé en irlandais au VIII^e siècle, où il est traité de divers modes de communication de peines canoniques (*de arreis*), que la position horizontale, la face contre terre, pour l'accomplissement de la *crossfigell* était laissée, dans certains cas, au choix du pénitent. » (*Ibid.*, p. 10).

²⁸² *Ibid.*, p. 11-12.

²⁸³ « La vénérable Lukarde, moniale d'Oberweimar, près de Weimar, morte en 1309, [...], pria aussi les bras étendus en croix [...]. » (*Ibid.*, p. 13).

²⁸⁴ *Ibid.*

mendiant pendant deux ans pour nourrir l'enfant qu'elle avait accueilli. Ici Claude Louis-Combet a trouvé plus impressionnant de s'inspirer des saints celtiques pour donner un dénouement spectaculaire à son roman. Une sainte orientale qui meurt dans une extase infinie, à la manière des saints celtiques : voici un effet de syncrétisme que seule pouvait opérer une hagiographie totalement romancée :

Les saisons se développaient indéfiniment, s'absorbant et se ressourçant les unes dans les autres, en la surabondance de leurs signes, Marina, toujours à genoux mais presque constamment immobile, avait cessé de résister à l'extérieur. Elle accueillait le vent, le soleil ou la pluie, la chaleur ou le gel sans même se rendre compte qu'elle les accueillait, ouverte, indifférente – passage pour les jours et les nuits dans l'espace infini du cosmos, telle la terre même, tel le sable, tels les cailloux ou les buissons, corps comme chose, jeté là comme oublié, mais oubliant cet oubli au profit d'une aventure purement spirituelle dont il n'était que l'humble support, dans le renoncement à soi. (p. 350, f. 613).

Elle est restée des années à prier n'ayant comme activité que de prononcer le nom de Dieu qu'elle a fini par se métamorphoser en paroles :

Absorbée dans ce Nom de Jésus qui la comblait de son infinitude, ce n'était plus Marina qui priait, ce n'était plus cette femme-là qui s'efforçait de s'exprimer : il n'y avait plus d'effort, plus de vouloir, plus de décision consciente – mais une parole-en-soi, le verbe révélant sa source en se parlant, le verbe se priant, se saluant, s'adorant. Et comme le temps se diluait à travers l'éternel présent de la contemplation et sans que celle-ci ne fût jamais altérée, la parole se resserra dans ses limites, elle renonça aux concepts qui la surchargeaient de significations adventices et, enfin pleine d'elle-même pour elle-même, ne fut plus que l'incessante effusion du Nom de Jésus. (p. 354, f. 622)

C'est donc dans une sphère mystique absolument étrangère à celle du mysticisme oriental que Claude Louis-Combet a trouvé l'issue impressionnante de son roman, mêlant l'hiératisme des saints celtiques et l'accomplissement de la *crossfigell*, la contemplation sanjuaniste, le silence cistercien et la prière du nom hésychaste.

Louis-Combet est allé consulter cet ouvrage et a retenu des passages qui l'ont inspiré dans le dénouement de sa mythobiographie notamment la posture de Marina chassée du monastère et condamnée à errer dans la nature. Il a retenu l'immobilité de ces saints mais a choisi pour son héroïne une autre position, elle n'est pas restée debout ni sur un seul pied mais elle est à genoux accueillant le vent, le sable, la pluie et le soleil. Nous constatons la différence entre le style

hagiographique et celui de Louis-Combet qui allie la prose et la poésie en accordant au corps et à la femme une place primordiale absente des récits des saints.

3.3.2.2.3 Sainte Thérèse ou l'anti-Marina

Sainte Thérèse d'Avila²⁸⁵ est une autre figure mystique occidentale qui apparaît dans les marginalia de *MM*. Louis-Combet lui consacre un folio où il copie un passage sur les pages 60-61 extrait du sixième chapitre de *Vie de sainte Thérèse d'Avila écrite par elle-même*²⁸⁶. Louis-Combet note en haut de son folio opp. à[...] 1^e p. de Marinus (f. 59 des « Sources »). Il établit donc une sorte de comparaison ou plutôt une opposition entre sainte Thérèse et sainte Marina. Il peut y avoir d'autres folios que nous n'avons plus, qui ont été perdus ou que Louis-Combet n'a pas poursuivis. Le passage reproduit par l'auteur s'articule autour d'un discours adressé à Dieu. C'est un discours d'amour et de soumission envers le Créateur. Sainte Thérèse avoue son amour exclusif à Dieu : « Je n'aime ni le monde ni rien de ce qui le concerne. Aucune chose, ce me semble, ne saurait me contenter en dehors de vous et tout le reste me paraît une pesante croix. » Elle avoue aussi sa faiblesse au cas où Dieu l'abandonnerait : « Je tremble, et à bon droit, que vous ne n'abandonniez encore car je sais où peuvent me conduire ma force et mon peu de vertu, si vous-même ne me soutenez constamment et à ne point vous abandonner. » (f. 59 des Sources) Mais elle affirme finalement que Dieu ne l'abandonnera jamais : « J'avais beau vous abandonner, vous vous ne m'abandonniez pas complètement, mais vous me tendiez plutôt toujours la main pour m'aider de nouveau à me relever. » Claude Louis-Combet a reproduit le passage tel qu'il est mais avec quelques suppressions. Les points que nous repérons dans le folio sont un signe pour marquer un passage supprimé. Les pointillés qui se situent à la fin du premier paragraphe remplacent les phrases suivantes : « O mon Seigneur, il me semblait déjà impossible de vous abandonner si complètement. Mais, après vous avoir été si souvent infidèle, je ne puis m'empêcher de trembler. » La deuxième série de points remplace la phrase suivante : « Soyez béni à jamais ». Claude Louis-Combet n'a jamais caché son goût vif pour la prose de sainte Thérèse d'Avila, l'acte même de parler d'amour étant en soi déjà amour. Mais cette euphorie du verbe – jouissance n'est pas à proprement parler ce qui caractérise Marina, plutôt enfermée dans

²⁸⁵ « Sainte Thérèse de Jésus (Teresa de Cepeda y Ahumada) naquit à Avila le 28 mars 1515. Elle mourut à Alba de Tormes, non loin de Salamanque, à l'âge de soixante-sept ans, le 4 octobre 1582. » (cf. *Thérèse d'Avila, Œuvres Complètes*, traduction par Mère Marie du Saint-Sacrement, carmélite déchaussée, Édition établie, révisée et annotée par les Carmélites de Clamart et Bernard Sesé, introduction générale par le Père Tomas Alvarez, carme déchaux, Paris, Les Éditions du Cerf, 1995, p. III.)

²⁸⁶ *Vie de Sainte Thérèse d'Avila écrite par elle-même*, Le Coffre et Fils, 1867.

le silence, le mutisme, au bord de son puits, ou au pied du cyprès. La sensualité des deux femmes, Marina et Thérèse, les rapprochent ; mais l'une est dans le mysticisme et l'autre dans le débordement de la parole. Là est l'opposition radicale entre deux formes de mysticisme : l'une dans l'adoration logorrhéique de Dieu ; l'autre dans l'adoration mutique. Une autre opposition avec Marina pourrait se situer au niveau de l'atteinte à la Règle monacale lorsque Marinus a quitté ses Frères pour rejoindre Salomé : « Marinus se lève alors. Il regarde ses Frères et ses Frères le regardent. Il cherche une approbation sur leurs visages. Mais les visages sont inertes. Il voudrait pouvoir s'expliquer, se justifier et alors obtenir de ses Frères, en toute clarté, cette autorisation de les quitter un moment pour suivre la jeune fille. » (p. 288-289, f. 494). Une autre atteinte à la vie monacale est le moment où Marinus n'a pas baissé les yeux et s'est permis de regarder Salomé :

Près de Salomé, lui faisant face, sur le même tapis de laine grise, Marinus était accroupi, lui aussi. Il ne baissait pas les yeux comme le prescrivait la Règle monacale. Il mettait au contraire dans son regard, toute l'intensité de son attente. Et il contemplait Salomé avec une attention infinie – se disant en lui-même qu'une telle insistance finirait bien par pénétrer la jeune fille jusqu'au cœur [...]. (p. 290, f. 497-498).

Donc Marinus a péché, il a regardé le monde en regardant Salomé et s'est détaché du regard de Dieu, ce que ne faisait pas Thérèse d'Avila, tout entière abîmée en Dieu. La question de son identité l'occupait toujours, il n'était pas encore complètement détaché de son côté féminin, il voulait que Salomé reconnût la femme en lui : « Marinus attendait que Salomé s'enquît de son identité et Salomé attendait tout aussi vainement que Marinus sortît de sa réserve et endossât le rôle d'amant transitoire qu'elle lui avait, pour cette nuit, dévolu. » (p. 291, f. 499). Nous reconnâtrons toutefois que si tout oppose sainte Marina qui s'enferme dans une chair desséchée et sainte Thérèse d'Avila qui jouit du verbe divin, il reste peut-être trace de cette prose de la mystique dans celle du romancier, lui aussi en quête d'un Verbe incarné, et de la jouissance du Verbe.

3.3.2.2.4 Le Quiétisme

Les notes des marginalia montrent encore que Claude Louis-Combet s'est aussi intéressé, au « Quiétisme », courant mystique qui est né au XVII^e siècle. « [...], *quiétisme*²⁸⁷ apparaît, en

²⁸⁷ « Le quiétisme est une sorte d'hérésie mystique qui peut revêtir diverses formes et ne se laisse pas facilement distinguer de la mystique authentique. [...]. [...] On réserve habituellement le nom à une école d'auteurs spirituels

français, italien et latin, au cours de la polémique contre Molinos²⁸⁸, vers 1680. » La quiétude « peut, en effet, être tenue pour un synonyme non polémique et plus précis que *quiétisme*. Formé sur le latin *quies*, repos (de l'âme), issu du latin ecclésiastique, le mot se rencontre en français dès la fin du XV^e siècle, mais Sorel le tient encore, en 1654, pour un néologisme [...] : sa nouveauté vient, en fait, de l'attention nouvelle portée, en langue vulgaire, aux problèmes de la mystique. [...]. Le mot *quiétude* entre, dès 1676, dans le *Dictionnaire royal* de Pomey. »²⁸⁹

CLaude Louis-Combet a consulté cet ouvrage et a retenu, sur un folio (f. 34 des « Sources »), un passage sur la contemplation attribué à Pier Matteo Petrucci dans son traité *De la contemplation mystique acquise*. Petrucci²⁹⁰, cardinal italien du XVII^e siècle, fut un prêcheur et un professeur de philosophie : il était celui que François Malaval nommait « le très glorieux défenseur de l'oraison de quiétude »²⁹¹. Le quiétisme consiste en « un repos de l'âme où elle s'abandonne elle-même tout entière en Dieu par une inclination d'amour très simple, ou par un désir très amoureux qui la meut vers cela, l'encourage et l'oblige. »²⁹² Louis-Combet a choisi de copier une phrase sur le néant de l'âme qui précise que la créature humaine se caractérise par le « non-être » face à « l'être » du créateur. Louis-Combet a choisi cet extrait où se croisent les thématiques que ressassent dans son œuvre, des thématiques qui ressassent l'ensemble de ses écrits comme le néant, l'être et le non-être. En effet, le narrateur de *MM* est toujours en quête de l'être face au néant qui risque de le détruire, l'être et la quiétude accordée à Marina, là même où le novice n'accèdera qu'à l'inquiétude et l'intranquillité.

du XVII^e siècle, en particulier, l'Espagnol Miguel de Molinos et, en France le cercle des disciples de M^{me} Guyon et de Fénelon. » (cf. *Histoire de la mystique*, op. cit., p. 260-261).

²⁸⁸ Molinos (1628-1696) est né à Muniesa et mort à Rome. C'est un prêtre espagnol considéré comme un des fondateurs du quiétisme.

²⁸⁹ Jean Robert Armogathe, *Le Quiétisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p. 5-6.

²⁹⁰ « Pier Matteo Petrucci naquit en 1636 ; il fut formé dans le cercle spirituel d'Alderano Cibo, alors évêque de Jesi, et plus tard cardinal, et fréquenta l'Oratoire de saint Philippe Neri à Jesi ; il entra tard dans cette société, en 1661, mais y accéda rapidement aux plus hautes charges ; Cibo le consacra évêque de Jesi en 1681. Elevé au cardinalat par Innocent XI, il mourut en 1701. Son traité *De la contemplation mystique acquise* (1682) révèle l'importance de l'influence de Louis de Blois et, surtout, de Marie-Madeleine de Pazzi (1566-1607), béatifiée en 1629 et canonisée par Alexandre VII en 1669. » (*Ibid.*, p. 28).

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² *Ibid.*, p. 30.

3.3.3 Sources bibliques

A côté des nombreuses lectures que Claude Louis-Combet a faites pour se renseigner précisément sur la spiritualité orientale et occidentale, nous pouvons noter encore quelques références à la Bible notamment aux prophètes Osée et Isaïe.

3.3.3.1 Osée

Dans les folios consacrés à des prises de notes sur « Osée », Louis-Combet nous laisse un morceau de folio vert où il inscrit la phrase suivante : « Je vais la séduire, la conduire au désert et parler à son cœur » (*Osée* II, 16) (f. 129 des « Sources »). Cette citation est extraite du *Livre d'Osée*²⁹³, qui relate les rapports entre Yahvé et le peuple d'Israël à travers les rapports qu'entretient Osée avec sa femme, une prostituée nommée Gomer²⁹⁴. L'Éternel condamne la prostitution et la souillure de la femme : « Plaidez, Plaidez contre votre mère, car elle n'est point ma femme, et je ne suis point son mari ! Qu'elle ôte de sa face ses prostitutions, et de son sein ses adultères ! Sinon je la dépouille à nu, je la mets comme au jour de sa naissance, je la rends semblable à un désert, à une terre aride, et je la fais mourir de soif ; et je n'aurai pas pitié de ses enfants, car ce sont des enfants de prostitution. » (*Os.* II, 4-5-6). Le passage qu'a retenu Louis-Combet est le moment où l'Éternel rétablit l'ordre et domine la femme :

C'est pourquoi voici, je veux l'attirer et la conduire au désert, et je parlerai à son cœur. Là, je lui donnerai ses vignes et la vallée d'Acor, comme une porte d'espérance, et là, elle chantera comme au temps de sa jeunesse, et comme au jour où elle remonta du pays d'Égypte. En ce jour-là, dit l'Éternel, tu m'appelleras : Mon mari ! Et tu ne m'appelleras plus : Mon maître ! J'ôterai de sa bouche les noms des Baals, afin qu'on ne les mentionne plus par leurs noms. En ce jour-là, je traiterai pour eux une alliance avec les bêtes des champs, les oiseaux du ciel et les reptiles de la terre, je briserai dans le pays l'arc, l'épée et la guerre, et je les ferai reposer avec sécurité. Je serai

²⁹³ « [...] Osée, Fils de Beéri au temps d'Ozias, de Jotham, d'Achaz, d'Ezéchias, rois de Juda, et au temps de Jéroboam, fils de Joas, roi d'Israël. » (cf. *La Sainte Bible*, traduite des textes originaux et grec par Louis Segond, docteur en théologie, Nouvelle Edition de Genève 1979, Société biblique de Genève, rééd. 1975, p. 895).

²⁹⁴ « La première fois que l'Éternel adressa la parole à Osée, l'Eternel dit à Osée : Va, Prends une femme prostituée et des enfants de prostitution ; car le pays se prostitue, il abandonne l'Éternel ! » (*Ibid.*)

ton fiancé pour toujours, je serai ton fiancé par la justice, la droiture, la grâce et la miséricorde ; je serai ton fiancé par la fidélité, et tu reconnaîtras l'Eternel. » (Os II, 18-19-20-21-22-23)²⁹⁵.

La citation attribuée à Osée est une phrase que nous repérons dans l'*Encyclopédie des mystiques* de Marie-Madeleine Davy. Il est fort probable que Louis-Combet l'a lu à l'occasion de ses recherches dans cette *Encyclopédie* (p. 506), mais il a désiré la détacher de ses prises de notes en continuum, pour la favoriser comme pensée détachée, citation détachée. Sans doute cette phrase incarnait-elle déjà pour lui une puissance de rêverie autour des thématiques de l'élection, de la prostitution, de la punition, du désert ; sans doute a-t-il imaginé à partir de cette citation d'Osée le personnage d'Eugène, si déterminant dans la vie de Marina, ce Père qu'elle va suivre, ce Père pour qui elle va renoncer à sa vie, sa féminité et sa chair, ce Père par qui elle va endosser pour la première fois des habits masculins qui martyrisent sa chair de femme.

3.3.3.2 Isaïe

Un folio de couleur verte et de format type (f. 98 des « Sources ») est en note extraite du *Livre d'Isaïe*, où le prophète dénonce la légèreté des mœurs de ses concitoyens qui attire la colère de Dieu. Louis-Combet ne retient de ce passage que la partie sur les Séraphins, ces créatures ailées qui « entourent le trône de Dieu ». Louis-Combet ne reprend pas le passage de la Bible²⁹⁶ tel qu'il est mais il reprend celui qui figure dans le dictionnaire des symboles et qui présente quelques différences avec le texte biblique, ce qui tiendrait à prouver une nouvelle fois que Claude Louis-Combet a été absorbé par des lectures-synthèses, des ouvrages qui apportaient des informations sur la religion ou le mysticisme, plutôt que par les œuvres-sources, qu'il avait lus auparavant. Sa lecture des prophètes remonte à ses années d'adolescence. Le dictionnaire des symboles²⁹⁷ reprend la Bible en commentant : « - Deux pour se couvrir la face (par peur de voir Dieu). » En outre, il explique que « les pieds » est « un euphémisme désignant le sexe » et c'est pour cette raison que deux ailes servent à les couvrir. Louis-Combet n'a pas retranscrit

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 896.

²⁹⁶ « Je vis le Seigneur assis sur un trône très élevé, et les pans de sa robe remplissaient le temple. Des Séraphins se tenaient au-dessus de lui ; ils avaient chacun six ailes ; deux dont ils se couvraient la face, deux dont ils se couvraient les pieds, et deux dont ils se servaient pour voler. » (*Isaïe* 6, 1-2, *ibid.*, p. 680).

²⁹⁷ « 2. Les anges à six ailes, les séraphins (littéralement les *Brûlants*), entourent le trône de Dieu, ils ont chacun six ailes : deux pour se couvrir la face (**par peur de voir Dieu**), deux pour se couvrir les pieds (euphémisme désignant le sexe), deux pour voler. » (*Isaïe*, 6, 1-2). (cf. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, Gestes, Formes, Figures, couleurs, nombres*, sous la direction de Jean Chevalier avec la collaboration de Alain Gheerbrant, dessins de Bernard Candet, Paris, Robert Laffont, 1969, p. 37).

fidèlement le texte figurant dans le *Dictionnaire des symboles*. Il l'a décortiqué à sa manière en séparant les idées par des traits sans respecter l'ordre du texte. Sa mythobiographie opérera une rêverie sur le Séraphin, l'ange six fois ailé :

Et ce fut du fond de ce sentiment de quasi-inexistence et peut-être parce que, de tout son cœur, elle acceptait de s'annuler - que Marina comprit tout à coup que cette vague de lumière était un ange et même, plus précisément, l'Ange qu'elle attendait depuis toujours, l'Ange des plus hauts désirs et des plus belles promesses, celui dont elle guettait l'envol dans le chatoiement doré des mosaïques de son église, le grand Séraphin, l'hexaptère, celui qui vient en tête de la Hiérarchie et que la tradition désigne comme flamme brûlante, incandescence dévoratrice, inaltérable lumière de la divine charité. Et maintenant, il était là, devant elle, et son sourire procédait du même fond infini de douceur et de paix que le mouvement de ses ailes et que l'élan qui le portait – comme si sa face, indiciblement belle et heureuse, était, ni plus ni moins, l'espace épanoui : il y a ainsi des fleurs qui sont le comble de toute une saison. (p. 104, f. 157).

Il s'agit, dans *MM*, du « grand Séraphin, l'hexaptère celui qui vient en tête de la Hiérarchie et que la tradition désigne comme flamme brûlante ». L'auteur a repris les « six ailes » sous forme d'« hexaptère », il a gardé le qualificatif « brûlants » en le transformant en « flamme brûlante ». Du texte biblique, il a retenu l'idée que les séraphins sont au-dessus du trône en disant que le séraphin « vient en tête de la Hiérarchie ». On voit comme l'érudition est ressaisie par la rêverie. Ailleurs, le mot « ange » que Louis-Combet emploie à propos du séraphin se lit dans le dictionnaire des symboles plutôt que dans la Bible. La visite de l'Ange, de ce messager céleste eut lieu avant le départ de Marina à Maria Glykophilousa et juste après le départ de son père au monastère du désert. C'est comme s'il s'agissait d'un présage pour signaler l'illumination qu'allait recevoir Marina quand elle serait au monastère. Ce messenger aurait le rôle de l'éclairer sur son avenir et sur son destin de sainte qui passera le reste de vie à prier Dieu. L'Ange est là pour la transformer en être de lumière, elle qui était « la plus obscure et la plus insignifiante des jeunes filles [...] » (p. 104, f. 158). L'ange finira par la traverser en sorte qu'elle se métamorphosera elle-même en être animé par la lumière divine :

Une lumière exquise et surabondante emplissait le corps et l'esprit de Marina comme si l'Ange était passé en elle, comme si elle-même était (devenue) l'Ange. En un temps suspendu au battement à la fois infime et infini du désir en sa plénitude et en sa béatitude, Marina se mouvait sans bouger au sein de la toute-lumière – dont elle était le foyer tout autant que le point de convergence de ses rayons. (p. 105, f. 160).

Louis-Combet attribue par ailleurs à l'ange un autre rôle absent dans les textes bibliques, Il lui accorde un sens mythobiographique où l'ange est la créature qui restitue à Marina son entité, sa totalité, l'unité d'avant la chute :

Et le corps de Marina, transparent comme l'air et comme l'eau et brûlant comme le feu et la glace, se dénouait de ses attaches internes qui l'avaient, jusqu'ici, fixé dans l'ordre des choses et des événements de la féminité. Il atteignait, dans les sources réactivées de sa douceur et de sa force, à une conscience charnelle qui dépassait l'exclusivisme du sexe, bousculait et renversait les barrières réductrices de l'appartenance au genre et l'extasiait, au fond de lui-même et au fond de tout, dans l'unité reconquise et réinstaurée d'avant la chute, d'avant la scissure et la bipartition. (p. 105-106, f. 160).

Là encore, nous ne pouvons que signaler une circulation intime entre le dossier des marginalia, dans sa partie « Notes » et le roman, et cette circulation tourne à la faveur du roman, qui s'épanouit en ses images et ses symboles, quand les prises de notes restent lapidaires.

Louis-Combet a fait de nombreuses lectures pour mieux appréhender la spiritualité occidentale à travers des ouvrages de synthèse sur l'ordre cistercien comme *Saint Bernard et l'Art cistercien* de Duby ou *La Théologie mystique de saint Bernard* d'Étienne Gilson ou encore le *Directoire spirituel à l'usage des cisterciens réformés* de Dom Vital Lehodey, se renseignant sur des notions religieuses comme l'extase dont il va se servir dans son roman comme dans d'autres mythobiographies, *Mère des Croyants*, *L'Âge de Rose* et *Les Errances Druon*. Chez Tanqueray, il a accordé une attention particulière à la notion de « contemplation infuse » dont nous retrouvons la trace dans la mythobiographie comme dans d'autres ouvrages comme *Des égarées*. Chez Dom Louis-Gougaud spécialiste de la chrétienté celtique, il a trouvé le dénouement de son hagiographie, notamment le destin de Marina qui comme les saints celtiques reste immobile indéfiniment à la fin de sa vie. Passionnée par la prose de sainte Thérèse qu'il apprécie tant, il cherche à la mesurer à sa sainte bithynienne qui elle, avide de recouvrir son identité de femme, porte atteinte à la Règle monacale lors de sa rencontre avec Salomé. Une autre forme de mysticisme est le quiétisme, que le romancier aborde à travers l'ouvrage de Robert Armogathe, à travers un court passage sur le néant et le non-être, thème fondamental de son roman. Finalement, Louis-Combet s'est fié à deux sources bibliques dont nous avons la trace dans les marginalia Osée et Isaïe, qui l'ont inspiré l'un sur le voyage du père avec sa fille dans le désert et l'autre pour les Séraphins ou l'ange salvateur qui surgit dans le rêve de Marina. Ce sont des traces de ces lectures qui émaillent dans le roman, tant la matière culturelle s'est mêlée à la

rêverie et a été dissoute dans l'imaginaire du romancier. Jamais aucune érudition ne transpire ou sature le roman.

Il a fallu à Claude Louis-Combet plusieurs années pour élaborer son roman, cette première mythobiographie. Nous avons pu suivre le travail de création de cet ouvrage à travers le dossier des marginalia que Louis-Combet a prêté au centre Jacques-Petit. L'auteur nous a laissé un dossier de notes où nous avons la trace de ses lectures et sa documentation qui ont précédé l'élaboration de son ouvrage. Les sources littéraires, fort peu nombreuses, ont porté témoignage des hésitations multiples qui furent celles d'un romancier à la recherche d'une épigraphe, qu'il recherche en relisant Novalis, Hoffmann ou Musil et en retenant des citations de ces auteurs. Citations qu'il laissera finalement de côté, préférant créer sa propre épigraphe, en forme de dédicace adressée aux philosophes qui ont su camper l'Unité en face de la dualité Corps/Âme imposée par le christianisme. Nous avons constaté que les sources religieuses étaient les plus nombreuses, et témoignaient surtout de l'intérêt que l'auteur a accordé au mysticisme oriental et occidental pour alimenter la trame de son roman. Pour autant, il ne faudrait pas négliger les sources historiques qui témoignent de l'intérêt du romancier par les cosmogonies, la Mésopotamie et surtout le thème de l'hermaphrodisme. Claude Louis-Combet opérera à la suite de ces lectures une rêverie sur certains thèmes : les cosmogonies l'influencent dans cette dualité qui régit l'univers, Marduk est le dieu mésopotamien que l'auteur a mentionné dans son roman. Quant à Marie Delcourt, elle l'a aidé à saisir les implications du thème du déguisement, thème fondamental de la mythobiographie.

Le travail de documentation le plus élaboré se situe au niveau des sources religieuses, quand les prises de notes s'étendent parfois sur plusieurs folios, témoignent de l'obsession d'un romancier qui voudrait passionnément percer le mystère du mysticisme, qu'il soit celtique, oriental ou occidental. L'ancien séminariste s'est nourri de la spiritualité des Pères du désert, de cet ascétisme qui accorde au cœur la place primordiale dans la prière, forme de piété qui ne cesse de revenir sur les pages de la mythobiographie notamment dans le récit hagiographique. Il a lu la *Petite Philocalie* qui regroupe les grands noms de ce mysticisme d'Orient. Il a consulté surtout les ouvrages de synthèse, celui de Meyendorff sur Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe, la synthèse de Lossky sur l'Église d'Orient comme celle d'Evdokimov sur l'art de l'icône. Dans le mysticisme occidental, il s'est inspiré de l'ordre cistercien, des règles strictes, celles de saint

Bernard, ou plus tard, celle du carmel. Dans ses lectures, il a aussi été arrêté par les chrétientés celtiques comme par le quiétisme.

La mythobiographie semble faire la synthèse de ces différents éléments puisés à l'occasion de la lecture avide des synthèses majeures : le point le plus remarquable reste sans doute la fin que Claude Louis-Combet imagine pour sa sainte, qui reste immobile à prier pendant vingt ans à l'entrée du monastère dont elle a été chassée. Cette sainte, devenue statue abîmée dans une extase infinie, n'est pas une image dictée par l'hagiographie de sainte Marina, ou même par les pratiques courantes de l'ascétisme oriental traditionnel, tel que Claude Louis-Combet le découvre en se renseignant sur l'hésychasme. Cette posture mystique spectaculaire lui est soufflée par celle des saints celtiques sur laquelle il se renseigne en relisant Dom Louis Gougaud.

Un tel dossier de prises de notes ne doit pas faire illusion toutefois : rien dans la mythobiographie ne va sentir l'érudition, rien ne va sembler une pièce rapportée. Au contraire, Claude Louis-Combet connaît l'art d'aller à l'essence du savoir qu'il a retirée de ses lectures, et saisir la puissance d'un symbole (un séraphin de lumière, un halo de lumière) ou d'une image. De ses multiples lectures érudites qui lui font connaître les mysticismes des Églises d'Orient et d'Occident, il saura ne retenir que l'essence (un cadre, une atmosphère, à peine un décor) pour alimenter son roman, mais aucune information trop précise ou érudite qui en viendrait briser l'harmonie. Si la gestation du roman fut documentaire, la genèse du roman ne le fut pas. *MM* est une œuvre-monument, une œuvre dédiée à la lumière, une œuvre qui signale la beauté du Verbe-créateur, mais à aucun moment une œuvre-document. Le renseignement est soluble dans l'écriture, quand à ce point elle va priser aux sources de l'imaginaire d'un auteur.



Illustration n°28



Illustration n°29



Illustration n°30



Illustration n°31



Illustration n°32

CONCLUSION GÉNÉRALE

Après plusieurs années consacrées à l'étude de *MM*, nous avons mené à terme l'étude génétique de cette première mythobiographie de Claude Louis-Combet. La première difficulté a été d'aborder le dossier de marginalia de *MM*, qui n'avait fait l'objet d'aucun classement ; nous avons passé des mois à classer les folios en séparant les « brouillons » des « sources » tout en les numérotant. Ce n'est qu'au cours des années 80 que Louis-Combet a commencé à classer ses marginalia : « Certains manuscrits, comme celui de *Mère des Croyants* ou des *Errances Druon*, nous sont même confiés avec des dossiers de marginalia classés par fichiers thématiques. »²⁹⁸ La seconde difficulté a été de cerner la méthode souvent paradoxale d'un romancier, absorbé par ses lectures et véritablement homme d'érudition, mais qui n'a de cesse d'effacer les traces de cette culture dans son œuvre : ce que nous avons appelé le « fondu » louis-combétien, qui n'est pas loin de ressembler à l'innutrition. Pour la première fois, une étude de l'œuvre de Claude Louis-Combet tente de cerner son rapport aux sources, aux livres qu'il lit pour créer au plus juste une atmosphère de son roman. Cette œuvre qu'on dit tellement sorti de l'imaginaire de son auteur (et qui l'aît bien en effet), est aussi une œuvre de culture : pour être effacées, les traces culturelles n'en irradiant pas moins l'œuvre entière. « L'hagiographie délirante » est bien un délire de l'inconscient, tout en étant une œuvre profondément arrimée à une culture spirituelle solide.

Tenter d'approcher la genèse d'un roman permet d'apporter un regard neuf sur l'œuvre comme sur son auteur. *MM* a été construite pendant des années après des recherches fécondes et des lectures multiples qui ont permis à Louis-Combet de se renseigner méthodiquement avant de passer à l'écriture de sa première mythobiographie : l'œuvre-document, voire documentaire, s'est très vite transformée, dès les premiers brouillons, en œuvre-monument. La première partie de notre travail s'est consacrée au ms autographe du roman. Nous nous sommes intéressés d'abord au ms dans son aspect matériel, nous avons examiné les folios, le choix des brouillons comme support de l'écriture ainsi que le choix de l'encre et du crayon, qui ne se présente que rarement quand il faut inscrire des signaux ou des dates sur les folios du ms. L'étude de la matérialité du ms nous a révélé le déni de Claude Louis-Combet pour le support de son ms : il n'est pas de ces auteurs abîmé dans la hantise ou la convoitise de la page blanche. Le ms de *MM*

²⁹⁸ France Marchal-Ninosque, « Des manuscrits de Claude Louis-Combet au centre Jacques-Petit et de quelques inédits », in *Claude Louis-Combet, Fluences et influences, op. cit.*, p. 21.

présente peu de ratures comparé à d'autres ms comme ceux de Proust où la page est saturée : les ms de Claude Louis-Combet sont une gageure pour le généticien. Les ratures ne sont pas abondantes, mais quand elles se présentent, elles sont porteuses de sens. Le geste de raturer se lie souvent aux thèmes qui obsèdent l'auteur, le retour aux origines, les retrouvailles avec la mère ainsi que le thème de l'androgynisme omniprésent dans la mythobiographie. Ailleurs ces ratures révèlent les choix stylistiques de Louis-Combet en quête d'un style raffiné et poétique. Pour achever cette partie consacrée au ms autographe, nous avons procédé à une comparaison rapide entre ce dernier et les deux versions publiées de *MM*. Le texte de la mythobiographie n'a pas été retouché au moment de la réédition chez Corti en 2003. Quelques petits changements par contre ont été effectués dans le paratexte. Louis-Combet a supprimé la prière d'insérer, a remanié son texte pour la couverture et a fini par ajouter une postface à l'édition de Corti, postface qui n'est pas loin d'apparaître comme un testament pour le romancier.

Le travail sur les marginalia (cette part la plus intéressante dans la critique génétique louis-combétienne) a débuté dans la deuxième partie réservée aux brouillons et ébauches de *MM*. L'étude des brouillons et ébauches a éclairé la construction de la première mythobiographie de Claude Louis-Combet. En confrontant les brouillons à la version manuscrite, nous avons examiné les changements opérés lors de la rédaction du ms autographe. Dans la partie intitulée « Roman remanié » (consacrée aux brouillons proprement dits), la plupart des thèmes ont été retouchés et portés à perfection dans la version manuscrite. L'auteur a retravaillé le mythe de l'androgynisme à travers les couples Mère/Fils, Père/Fils, Narrateur/Marine et Narrateur/Marina dans le premier récit et à travers le couple Père/Fille dans le récit hagiographique. Ailleurs les figures de Salomé, de Marine, de Marina comme la figure paternelle d'Eugène ont été affinées en sorte qu'elles répondent mieux aux exigences de l'auteur et de sa mythobiographie. Le « roman abandonné », qui s'intéresse aux brouillons abandonnés ou ébauches, nous livre le roman que *MM* aurait pu être. L'idée de mythobiographie et la construction des chapitres en alternance ne s'est pas imposée d'emblée puisque l'auteur a rédigé quelques folios où Marina et le narrateur appartenaient d'abord à une même époque, à un même récit où la projection qui constitue le principe mythobiographique n'existait pas. Louis-Combet n'avait pas l'intention de créer un nouveau genre, l'idée lui est venue au fil de l'écriture. Et même quand il décide d'adopter cette nouvelle forme de récit, nous lisons des textes qui se détachent de la version manuscrite, surtout quand il s'agit de Marina, du dénouement de son histoire, du sens donné à la

mort, preuve que la signification du roman a accompagné sa genèse. Le dossier de « brouillons et ébauches » est maigre comparé au ms, beaucoup de textes ont été perdus nous empêchant d'étudier la genèse complète de cette première mythobiographie mais, malgré ces lacunes, la plupart des thèmes fondateurs du roman sont déjà présents ou au moins esquissés, mais ont su prendre d'autres inflexions au fur et à mesure que la destinée exemplaire de Marina s'imposait à Claude Louis-Combet (sous l'influence des mysticismes orientaux et occidentaux, de l'hésychasme au crossfigell celtique).

Les sources constituent le deuxième grand dossier génétique des marginalia, un dossier qui contient toutes les informations sur les lectures de Claude Louis-Combet (qui nous sont restées sous la forme de copieuses ou succinctes prises de notes) entamées avant la rédaction de cette première mythobiographie. Nous avons eu la chance de consulter et d'étudier les traces de ses lectures littéraires, philosophiques, historiques et religieuses et d'apporter un éclairage supplémentaire à l'œuvre de Claude Louis-Combet, saisie jusque-là par les critiques comme étant une œuvre happée par l'imaginaire. Les sources littéraires lui ont servi pour composer l'épigraphe de *MM*. Il a retenu des citations de Novalis, d'Hoffmann, de Musil, de Djuna Barnes, de Schelling comme d'Edmond Jabès qui l'ont inspiré dans la recherche de l'exergue de son roman. Mais Claude Louis-Combet a fini par créer sa propre épigraphe, voulant faire la synthèse des éléments qui avaient eu un rôle dans la composition de son roman, à savoir les romantiques allemands, les moines du désert, les gnostiques, les hermétistes comme les anachorètes. Ailleurs, les sources historiques se limitent à quatre grandes aires géographiques culturelles, la Mésopotamie, la civilisation byzantine, l'hermaphrodite grec et les cosmogonies antiques. Il s'est renseigné sur le dieu-taureau qui lui servira plus tard pour la composition de son récit *Le Boeuf-Nabu*. Dans la synthèse de Louis Bréhier, il s'est intéressé à l'architecture byzantine comme au mode vestimentaire des femmes pour s'en servir dans le récit légendaire consacré à la sainte. Dans l'ouvrage de Marie Delcourt *Hermaphrodite, mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique*, il a pris de nombreux renseignements sur les rites de travestissement, thème qui jalonne le roman et qui sera l'aiguillon de rêveries infinies. Dans *Le Livre d'Hénoch*, il n'a retenu que des citations sur les cosmogonies, sur la dualité à travers les eaux du sexe masculin et féminin, cette dualité qui charpente le roman et que le narrateur tente d'abolir dans *MM* à travers la quête de la mère, les tentations d'union avec le père, à travers la projection dans le récit hagiographique de sainte Marina, cette sainte moniale (probablement libanaise).

Le principal travail de documentation de Claude Louis-Combet concerne la spiritualité orientale et occidentale auxquelles le romancier a consacré des lectures abondantes, se renseignant sur certains thèmes qu'il réinvestira dans son roman tout en ayant toujours la volonté d'aller du côté de l'effacement des traces qui mèneraient à ses sources. Encore un paradoxe à noter que celui d'un auteur capable de se consacrer à des lectures infinies, de confier un dossier qu'il appelle « marginalia », les prises de notes effectuées pendant des années, mais qui dans le même temps entend effacer toute référence historique ou concrète de son roman, ne conservant de ses lectures qu'un attrait, voire une pensée, pour le symbole. Il est allé d'abord chercher les textes sources de la légende de sainte Marina dans les *Récits d'un pèlerin russe*, les *Vies des saints* des Petits Bollandistes, dans l'ouvrage de Léon Clugnet *Vie et office de sainte Marine* comme dans un article d'Evelyne Patlagean *L'histoire de la femme déguisée en moine et l'évolution de la sainteté féminine à Byzance*. À la spiritualité orientale, il se passionne pour deux courants mystiques, l'hésychasme et le cénobitisme qui lui serviront pour composer l'univers spirituel et ascétique de Maria Glykophilousa. Ailleurs, il s'est renseigné sur la querelle des images et l'iconoclasme à l'époque de saint Jean Damascène, défenseur des images contre l'empereur Léon III, ainsi que sur le monachisme défendu par Théodore de Stoudion à cette même époque. Dans cette spiritualité orientale, Louis-Combet a été arrêté aussi par la symbolique de la Transfiguration à laquelle il a consacré plusieurs folios, de la synthèse d'Evdokimov comme de l'ouvrage de Mircéa Eliade, *Méphistophélès et l'androgynie*. Les prises de notes sont ciblées où l'auteur retenait souvent des extraits qui lui serviraient plus tard à composer les thèmes ou éléments majeurs dans *MM*. Les prises de notes sont promesses de rêveries romanesques, car elles sont l'explication apportées aux grands symboles spirituels, telle la lumière divine qui irradiera la sainte moniale au pied du cyprès de sa thébaïde. L'Abbé, figure fondamentale du premier récit de la mythobiographie, a prêté à plusieurs recherches. L'auteur est allé consulter l'ouvrage de Louis Bouyer comme celui d'Hermès Trismégiste pour concevoir ce Père Absolu, castrateur, dévastateur mais si imposant. Sur le désert, thème fondateur dans les deux récits, Louis-Combet a consulté *L'Encyclopédie des mystiques* de Marie-Madeleine Davy et a su faire du désert aussi bien un cadre qu'un symbole. La théologie de la négation enseignée par l'Abbé au novice est inspirée de la théologie négative du Pseudo-Denys. La gnose l'a intéressé dans cette doctrine de la dualité qui l'obsède.

Dans la sphère de la spiritualité occidentale, Claude Louis-Combet s'est particulièrement intéressé à l'ordre cistercien et à la règle du silence, à travers des renseignements pris sur saint Bernard de Clairvaux. Il s'est renseigné sur la doctrine de l'extase, thème que nous retrouverons dans *MM* comme dans d'autres mythobiographies par exemple *Mère des Croyants*. Ailleurs Louis-Combet s'est documenté sur le silence monastique en général chez Dom Vital Lehodey. Dans la chrétienté celtique, il est allé chercher la posture des saints dont il se nourrira pour le dénouement de sainte Marina, prosternée à genoux pendant vingt ans avant que les Frères ne retrouvent son corps calcinée comme un sarment de vigne (encore un symbole de la croix, hérité de l'histoire du christianisme, ici réinvesti par le roman pour dire la fusion de la sainte avec une Mère/Nature réduite à une essence). Ailleurs, Louis-Combet n'a pas hésité à comparer Marina à sainte Thérèse d'Avila, sainte qu'il affectionne beaucoup mais a construit une sainte aux antipodes de la sainte carmélite, qui ne s'est pas détournée de Dieu pour des intérêts humains comme l'a fait Marina à la rencontre de Salomé, son double féminin, son rêve de sensualité, rêve enfoui, rêve enfui. Le dossier sur le mysticisme oriental et occidental est copieux, et révèle les nombreuses lectures de l'écrivain soucieux de se nourrir des notions et doctrines qui parcourront la mythobiographie dans ses deux récits parallèles. Ailleurs le roman est parsemé de quelques références bibliques alors que le dossier de marginalia n'en contient que deux, l'un sur Isaïe et l'autre sur Osée, preuve que ce roman est à la fois le fruit d'une plongée dans l'imaginaire d'un auteur, une résurgence de symboles prisés à des lectures immédiates ou beaucoup plus anciennes. Claude Louis-Combet est allé à Isaïe par le *Dictionnaire des symboles*, quand l'auteur se renseignait sur les Séraphins. La citation sur Osée a été recueillie dans l'*Encyclopédie des mystiques* de Marie-Madeleine Davy. Louis-Combet n'est pas donc allé les chercher dans le texte source qu'il avait déjà lu auparavant : ce qu'il cherche dans les lectures entreprises pour *MM*, ce sont des symboles puissants, la signification de la lumière, du désert, du silence, d'hiératisme.

Les années de lecture et de gestation de la première mythobiographie ont été longues, l'auteur s'est copieusement renseigné sur tous les sujets qui l'ont aidé à composer son roman. Les lectures les plus nombreuses seront celles entamées sur le mysticisme qui serait au cœur même de son ouvrage. De ces recherches copieuses est sorti un roman riche où le syncrétisme des spiritualités de l'Orient et de l'Occident apporte à la mythobiographie un sens plein. Cette œuvre est celle d'une lente gestation, qui a précédé une genèse longue pour aboutir finalement à un genre littéraire neuf entre le mythe et la biographie, entre le rêve et le réel, le désir et la foi, la

sainteté et la sensualité. Trois mythobiographies ont succédé à *MM* à savoir *Mère des Croyants*, *L'Âge de Rose* et *Les Errances Druon*, preuve que Louis-Combet s'est accompli dans cette nouvelle forme de roman qui allie toujours les fantasmes du narrateur et son expérience personnelle à celle du deuxième personnage appartenant toujours à une époque antérieure. Un nouveau projet mythobiographique est envisagé par l'auteur qui pense rédiger un roman sur Rembrandt ou plus précisément sur la femme de Rembrandt, preuve que l'auteur n'est pas encore sorti de son univers mythobiographique.

BIBLIOGRAPHIE

I- Instruments de travail

1- Outils bibliographiques

- *Bibliographie de la littérature française (XVI^e-XX^e siècles)*, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, publiée avec le concours de la Bibliothèque nationale de France (1998-2008).
- Catalogue informatisé de la Bibliothèque Universitaire de Franche-Comté.
- Catalogue informatisé de la Bibliothèque d'Étude et de Conservation de Franche-Comté.
- Catalogue informatisé de la Bibliothèque Universitaire de Nice-Sophia Antipolis.
- Catalogue informatisé de la Bibliothèque municipale Romain Gary de Nice.
- Catalogue informatisé de la Bibliothèque municipale Louis-Nucéra de Nice.
- Catalogue informatisé de la Bibliothèque du Grand Séminaire de Nice.

2- Ouvrages méthodologiques

2.1- La critique génétique

- *Avant-texte, texte, après-texte*, volume publié par Louis Hay et Péter Nagy, Éditions du CNRS Paris et Akadémiai kiadó Budapest, 1982.
- Bellemin-Noël Jean, *Le Texte et l'avant-texte, les brouillons d'un poème de Milosz*, Librairie Larousse, 1972.
- Biasi Pierre-Marc (de), *La Génétique des textes*, Nathan/Her 2000 Université.
- Debray Genette Raymonde, *Métamorphoses du récit, Autour de Flaubert*, Paris, Éditions du Seuil, collection Poétique, 1988.
- *De la Genèse du texte littéraire, manuscrit, auteur, texte, critique*, Actes du colloque franco-soviétique, Paris, INALCO, 8-9 octobre 1987, Institut des Textes et Manuscrits Modernes, CNRS (Paris), Institut Gorki de Littérature Mondiale, Académie des Sciences (Moscou), textes réunis par Almuth Grésillon et présentés avec le concours de Angelica Hechenblaickner,

Catherine Viollet et Michel Contat, Jacques Dupont, Odile de Guidis, Françoise Pitras, Vadim Poliakov, Léon Robel, Pascale Viollet, Du Lérot éd. (Tusson), 1988.

- *Ecrire aux XVII^e et XVIII^e siècles, Genèses de textes littéraires et philosophiques*, sous la direction de Jean-Louis Lebrave et Almuth Grésillon, Paris, CNRS Éditions, 2000.

- *Essais de critique génétique*, textes et manuscrits publiés par Louis Hay, Paris, Flammarion, 1979.

- Gothot-Mersch Claudine, *La Genèse de Madame Bovary*, Paris, José Corti, 1966.

- *La Naissance du texte*, ensemble réuni par Louis Hay, publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, José Corti, 1989.

- *L'Auteur et le manuscrit*, sous la direction de Michèle Contat, Paris, PUF, Coll. « Perspectives critiques », 1991.

- *Les Manuscrits des écrivains*, sous la direction de Louis Hay, CNRS éditions, Paris, Hachette, 1993.

- *Le Manuscrit littéraire, son statut, son histoire, du Moyen Âge à nos jours*, volume réalisé sous la direction scientifique de Luc Fraisse, *Travaux de Littérature XI*, Genève, Droz, 1998.

- *Paul Claudel : les manuscrits ou l'œuvre en chantier*, sous la direction de Jacques Houriez et Catherine Mayaux, Dijon, EUD, Coll. « Écritures », 2005.

- *Paul Valéry « La jeune Parque », des brouillons au poème ; nouvelles lectures génétiques*; textes réunis et présentés par Françoise Haffner, Micheline Hontebeyrie et Robert Pickering, Paris, Minard, Lettres Modernes, 2006.

2.2- Articles

- Anis Jacques, « Préparation d'un texte : *La Fabrique du Pré* de F. Ponge », *Langages*, n°69, «Manuscrits-Ecriture-Production linguistique », Almuth Grésillon et Jean-Louis Lebrave, Larousse, Mars 1983, pp. 73-83.

- Becker Colette, « Quelques perspectives sur la critique génétique », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°6, colloque du centenaire, Paris, Armand Colin, 1995, pp. 163-168.

- Bellemin-Noël Jean, « Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte », *Littérature*, n°28, « Genèse du texte », Larousse, décembre 1977, pp. 3-18.

- Debray-Genette Raymonde, « Génétique et poétique : Esquisse de méthode », Université de Paris VIII, *ibid.*, pp. 19-39.

- Debray-Genette Raymonde, « Histoire littéraire et critique génétique », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, *op. cit.*, pp. 157-162.
- Falconer Graham, « Où en sont les études génétiques littéraires », *Texte*, n°7, «Ecriture-Réécriture-La Genèse du texte», Les Éditions Trintexte, 1988, pp. 267-286.
- Fourquet Jean, « Un brouillon de Heine : *Ritter Olaf* », *Langages*, *op. cit.*, pp. 51-61.
- Gothot-Mersch Claudine, « Méandres de la création : La Vatnaz dans les manuscrits de l'Éducation sentimentale », *Texte*, *op. cit.*, pp. 81-101.
- LeBrave Jean Louis, « La critique génétique : Une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie? », *Genesis*, n°1, « Manuscrits. Recherche. Invention », *Revue internationale de critique génétique*, Jean Michel Place, Archivos, 1992, pp. 33-72.
- *Id.*, « Lecture et analyse des brouillons », in *Langages*, *op. cit.*, pp. 11- 23.
- LeJeune Philippe, « Autogenèse. L'étude génétique des textes autobiographiques », *Genesis*, *op. cit.*, pp. 73-88.
- Maingueneau Dominique, « Sur les brouillons d'un poème de Valéry », *Langages*, *op. cit.*, pp. 63-72.
- Marty Eric, « La Génétique des textes, une nouvelle rupture dans l'interprétation des textes littéraires », *Actuel 1991*, *Dictionnaire encyclopédique*, Paris, Quillet, pp. 138-143.
- Michel Arrivé, « Etude d'un dossier manuscrit », *Langages*, *op. cit.*, pp. 97-109.
- Mitterand Henri, « La Genèse de l'espace romanesque : *Germinal* », *Texte*, *op. cit.*, pp. 115-127.
- Molino Jean, « Pour la poïétique », *ibid.*, pp. 7-13.
- Petit Jacques, « “ Le grand cataclysme des corrections ”, note sur des manuscrits de Green et de Mauriac », Université de Franche-Comté, *Littérature*, n°28, *op. cit.*, pp. 40-49.
- Philippe Gilles, « Génétique des textes et sémiotique des personnages : l'exemple de Sartre », *Genesis*, n°25, « Manuscrits. Recherche. Invention », *Revue internationale de critique génétique*, Jean Michel Place, ITEM, 2005, pp. 47-56.
- Schmid Marion, « Apologie ou incrimination ? L'exposé sur la race maudite dans les manuscrits de Proust », *ibid.*, pp. 69-84.
- Veck Bernard, « Francis Ponge : une poétique de la genèse : de l'exhibition des brouillons à l'invention d'un genre », in *Genesis*, n°12, « Manuscrits. Recherche. Invention », *Revue internationale de critique génétique*, Jean Michel Place, ITEM, 1998, pp. 11-26.

- Articles lus sur le site de l'ITEM :

Debray Genette Raymonde, « Génétique et poétique : le cas Flaubert », [en ligne], Mis en ligne le : 29 octobre 2007.

Duval Sophie, « Le verre grossissant et l'art du tailleur d'images : un point de détail autoréférentiel au revers du texte proustien », [en ligne], Mis en ligne le : 6 janvier 2011.

Fenoglio Irène, « Événements graphiques, genèse et énonciation. La question du détail et de l'imprévisible », [en ligne], Mis en ligne le : 11 octobre 2010.

Ferrer Daniel, « Peut-on parler de métalepse génétique ? », [en ligne], Mis en ligne le : 19 janvier 2007.

Ferrer Daniel, « Combien d'enfants avait Lady Gervaise ? Le style de l'invention dans les ébauches de Zola », [en ligne], Mis en ligne le : 29 décembre 2007.

Ferrer Daniel, « La toque de Clementis : rétroaction et rémanence dans les processus génétiques », [en ligne], Mis en ligne le : 19 janvier 2007.

Lumbroso Olivier, « Quand détruire, c'est créer. Censure et autocensure dans la genèse de *L'Assomoir* », [en ligne], Mis en ligne le : 28 janvier 2007.

Id., « De la palette à l'écritoire », [en ligne], Mis en ligne le : 6 décembre 2007.

Mitterand Henri, « Le méta-texte génétique dans les Ébauches de Zola », [en ligne], Mis en ligne le : 11 mars 2007.

Wise Pyra, « Une source négligée de la boutade de Gautier sur Racine : Maxime Gaucher, un professeur de Marcel Proust au Lycée Condorcet », [en ligne], Mis en ligne le : 6 janvier 2011.

2.3- Thèses

- Durel Marie, *Classement et analyse des brouillons de Madame Bovary de Gustave Flaubert. Volume I, Classer et interpréter ; Volume II, Tableau de classement génétique*, thèse de Doctorat, Yvan Leclerc, Rouen, Université de Rouen, 2000.

- Gleizes Delphine, *Le Texte et ses images, Histoire des travailleurs de la mer 1859-1918*, thèse présentée en vue de l'obtention du Doctorat sous la direction de M. le Professeur Guy Rosa, Université Paris 7, décembre 1999.

2.4- Outils

- *Dictionnaire de la peinture*, sous la direction de Michel Laclotte et Jean-Pierre Cuzin avec la collaboration d'Arnauld Pierre, Paris, VUEF, Larousse, 2003.
- *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, sous la direction de Jean Chevalier avec la collaboration d'Alain Gheerbrant, dessins de Bernard Candet, Paris, Robert Laffont, 1969.
- *Trésor de la langue française*, dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle édité par le centre national de la recherche scientifique, Klincksieck ; vol. 7.
- *Id.*, vol. 11.

II- Ouvrages de Claude Louis-Combet

1- Corpus :

- *Marinus et Marina*, manuscrit numérisé conservé au centre *Archives, Textes et Sciences des Textes*, Université de Franche-Comté, UFR SLHS (devenu « équipe centre Jacques-Petit », in Elliadd, EA4661).
- *Marinus et Marina*, dossier de marginalia, notes, documents et brouillons, support manuscrit numérisé (idem).

2- Ouvrages à l'appui du corpus :

2.1- Les mythobiographies

- *Âge de Rose L'*, Paris, José Corti, 1997.
- *Errances Druon Les*, Paris, José Corti, 2005.
- *Marinus et Marina*, Paris, Flammarion, Coll. « Textes », 1979, rééd., Corti, 2003.
- *Mère des croyants, mythobiographie d'Antoinette Bourignon*, Paris, Flammarion, Coll. «Textes», 1983.

2.2- Poésie

- *Cantilènes et fables pour les yeux ronds*, ill. Bérénice Constans, Paris, José Corti, 2006.
- *Corpus Christi*, ill. Henri Maccheroni, Paris, Éditions Léo Scheer, 2001.
- *Le Petit œuvre poétique*, (contient : *La Mort est une enfant*, *Vacuoles*, *Amazones et Centaures*, *Poèmes inédits*), tirage de tête, gravure de Frédéric Benrath, Paris, José Corti, 1998.
- *L'Heure creuse*, gravures de Marie-Thé Herbin, Mazamet, Babel, 2001.
- *Memento*, photographie d'Henri Maccheroni, Trans-en-Provence, Galerie Remarque, 2002.
- *Ouvertures*, ill. Marie Moral, Fondroide-le-Haut, Fata Morgana, 2004.
- *Terpsichore et autres riveraines*, ill. Bérénice Constans, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 2004.
- *Vacuoles*, ill. Dado, Béthune, Brandes, 1987.
- *VIA CRUCIS*, précédé de : « Un chemin de crucifié », Besançon, Néo éditions, 2003.

2.3- Romans, Récits, Nouvelles

- *Augias et autres infamies*, Paris, José Corti, 1993.
- *Beatabeata*, Paris, Flammarion, Coll. « Textes », 1985.
- *Blanc*, ill. Roland Séneca, Montpellier, Fata Morgana, 1980, rééd. 2005.
- *Blesse, ronce noire*, Paris, José Corti, 1995.
- *De la Terre comme du Temps*, Paris, Lettres Vives, 1982.
- *Des Mères*, frontispice de Félix de Recondo, Paris, Lettres Vives, 1996.
- *Du sang dans les yeux*, Fontaine-les-Dijon, Virgile, 2003.
- *Figures à l'orée*, ill. Dado, Bruxelles, La pierre d'Alun, 2001.
- *Figures de nuit*, Paris, Flammarion, Coll. « Textes », 1988.
- *Gorgô*, Paris, Éditions Galilée, 2011.
- *Heure canidée L'*, ill. photographies d'Alain Controre, Paris, Éditions Léo Scheer, 2005.
- *Infernauds Paluds*, Paris, Flammarion, 1970.
- *La Fin de l'archipel*, dessins et gravures de J.G. Gwezenneg, Isoète, Cherbourg-Octeville, 2007.
- *Larves et Lémures*, Bédée, Folle Avoine, 1998.

- *La Sphère des mères*, Paris, José Corti, 2009.
- *Le Bœuf-Nabu ou les métamorphoses du roi des rois*, frontispice de Pierre Bettencourt, Paris, Lettres Vives, 1992.
- *Le Chef de saint Denis*, Dijon, Ulysse, fin de siècle, 1987 ; rééd., repris in *Du sang pour les yeux*, Fontaine-les-Dijon, Virgile, 2003.
- *Le Livre du fils*, Paris, José Corti, 2010.
- *Le Roman de Mélusine*, Paris, Albin Michel, 1986.
- *Magdeleine à corps et à Christ*, Fata Morgana, 2009.
- *Miroir de Léda*, Paris, Flammarion, 1971.
- *Oô*, tirage de tête : gravure de Bérénice Constans, Bordeaux, Éditions Shushumna, 2002.
- *Ouvertures*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 2005.
- *Passions apocryphes*, frontispice d'Hélène Csech, Paris, Lettres Vives, 1997.
- *Rapt et Ravissement*, Montolieu, Deyrolle éditeur, 1996.
- *Transfigurations*, Paris, José Corti, Coll. « En lisant en écrivant », 2002.
- *Tsé-Tsé suivi de Mémoire de Bouche*, Paris, José Corti, 2003.
- *Visitations*, Paris, José Corti, 2006.
- *Voyage au centre de la ville*, Paris, Flammarion, Coll. « Textes », 1974.

2.4- Traductions

- Nin Anaïs, *La Maison de l'inceste*, Paris, Éditions des Femmes, 1975.
- Rank Otto, *L'Art et l'artiste*, Paris, Payot, 1976
- En collaboration avec Joseph Nass :
 Erikson Erik, *Adolescence et crise*, Paris, Flammarion, 1972.
 Rank Otto, *Volonté et Psychothérapie*, Paris, Payot, 1976.

2.5- Essais

- Armelle Nicolas, *domestique et mystique*, Trévoux, La Compagnie de Trévoux, 2004, repris in *Des égarées*.
- *Ascétisme et eudémonisme chez Platon (1962)*, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, Besançon, 1997.

- *Claudine moine, couture et prière*, Trévoux, La Compagnie de Trévoux, 2002, repris in *Des égarées*.
- *Dadomorphes et Dadopathes*, ill. Dado, Paris, Deyrolle éditeur, 1992.
- *Dado, Les oiseaux d'Irène*, Paris, Éditions de la Différence, Les Irréguliers, 2007.
- *Des Artistes*, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010.
- *D'île et de mémoire*, Paris, José Corti, 2004.
- *Du Sens de l'absence*, Paris, Lettres vives, 1985.
- *Écrire de langue morte*, Rennes, Ubacs, 1985 ; rééd. Mazamet, Babel éditeur 1997.
- *Enfance du verbe L'*, Paris, Flammarion, Coll. « Textes », 1976.
- *Esprit de la prose L'*, entretien avec Tessa Tristan, Paris, Lignes et Manifestes, 2005.
- *Homme du texte L'*, Paris, José Corti, Coll. « En lisant en écrivant », 2002.
- *La Chambre aux gloses secrètes de Bérénice Constans*, Éditions Virgile, 2010.
- *Le Chemin des vanités d'Henri Maccheroni*, Paris, José Corti, 2000.
- *Le Don de langue*, frontispice de Dado, Paris, Lettres Vives, 1992.
- *Le Péché d'écriture*, Paris, José corti, Coll. « En lisant en écrivant », 1990.
- *Le Recours au mythe*, Paris, José Corti, 1998.
- *Le Texte au-dedans*, ill. Roland Séneca, Rennes, Ubacs, 1981.
- *Les Yeux clos*, frontispice d'Odilon Redon, Paris, Deyrolle éditeur, 1991.
- *Louise de Néant. L'épreuve de l'abjection*, Trévoux, La Compagnie de Trévoux, 1998, repris in *Des égarées*.
- *Marie des Vallées, le silence et les mots*, Trévoux, La Compagnie de Trévoux, 2000, repris in *Des égarées*.
- *Marie Teyssonnier dite Marie de Valence, Voyance et contemplation*, Trévoux, La Compagnie de Trévoux, 2006, repris in *Des égarées*.
- *Miroirs du texte*, Paris, Deyrolle Editeur, 1995.
- *Ô Dieu entaure-moi*, éditions Edite, 2010.
- *Ouvertures du cri*, ill. Mechtilt, Saussines, Cadex Éditions, 1992.
- *Proses pour saluer l'absence*, Paris, José Corti, Coll. « En lisant en écrivant », 1999.

2.6- Editions

- Binet Étienne, *Remèdes souverains contre la peste et la mort soudaine (1628)*, texte présenté par Claude Louis-Combet, Grenoble, Jérôme Millon, « petite collection Atopia », 1998.
- *Id.*, *Consolation et réjouissance pour les malades et personnes affligées (1627)*, texte présenté et annoté par Claude Louis-Combet, Grenoble, Jérôme Millon, 1995.
- Boileau Jacques, *Histoire des Flagellants (1701)*, texte présenté et annoté par Claude Louis-Combet, Grenoble, Jérôme Millon, 1986.
- *Id.*, *De l'abus des nudités de gorge (1677)*, texte présenté par Claude Louis-Combet, Grenoble, Jérôme Millon, « petite collection Atopia », 1995.
- Bonhomme Béatrice, *Cimetière étoilé de la mer*, préface de Claude Louis-Combet : « le sang jusqu'aux mots », Colomars, Melis Éditions, 2004.
- Capucin R.P.I.H, *Dévote Salutation des membres sacrez du corps de la glorieuse Vierge Mère de Dieu (1678)*, préface de Claude Louis-Combet : « le droit de prier baroque », Trévoux, La Compagnie de Trévoux, 2005.
- Fiat Christophe, *Texte au supplice, essai sur Georges Bataille*, préface par Claude Louis-Combet, Colleville-Montgomery, Éditions 23, 1998.
- Gallonio Antonio, *Traité des instruments de martyre*, préface de Claude Louis-Combet : « Un Musée chrétien des supplices », Grenoble, Editions Jérôme Millon, 2002, repris in *Des égarées*.
- Guyon Madame, *Le Cantique des Cantiques de Salomon*, postface par Claude Louis-Combet, Bruxelles, La Pierre d'Alun, 1997.
- Huysmans Joris-Karl, *Sainte Lydwine de Schiedam*, préface de Claude Louis-Combet : « Lydwine de Schiedam figure de proue », Lyon, Éditions À Rebours, novembre 2002.
- Louis-Combet Claude, *Des égarées. Portraits de femmes mystiques du XVII^e siècle français*, Grenoble, Jérôme Millon, 2008.
- Maillard Jean, *Louise de Néant ou le triomphe de la pauvreté et des humiliations (1732)*, texte présenté et annoté par Claude Louis-Combet, Grenoble, Jérôme Millon, 1987.
- Maillard R.P. Olivier, *Histoire de la passion de Jésus-Christ*, texte présenté par Claude Louis-Combet, Grenoble, Jérôme Millon, « petite collection Atopia », 2000.
- Marbode, *Poèmes des pierres précieuses*, traduit du latin et présenté par Pierre Monat, postface par Claude Louis-Combet, Grenoble, Jérôme Millon, « petite collection Atopia », 1996.

- Ozanam Abbé, *Manuel des pieuses domestiques* (1847), texte présenté par Claude Louis-Combet, Grenoble, Jérôme Millon, « petite collection Atopia », 1999.
- Porète Marguerite, *Le Miroir des simples âmes anéanties qui seulement demeurent en vouloir et désir d'amour*, traduit de l'ancien français par Claude Louis-Combet, texte présenté et annoté par Emilie Zum Brunn, Grenoble, Jérôme Millon, 1991.
- Ramuz C. F., *Vendanges*, préface de Claude Louis-Combet : « L'enfance du paysage », Rezé, Séquences, septembre 2002.
- Silesu Miriam, *Cinénaire*, préface par Claude Louis-Combet : « la jeune fille, l'écriture et la mort », Castellare di Casinca, Éditions Lettres Vives, 2002.
- Pierquin Jean, *Dissertation physico-théologique touchant la conception de Jésus-Christ dans le sein de la Vierge Marie sa mère* (1742), texte présenté par Claude Louis-Combet, Grenoble, Jérôme Millon, « petite collection Atopia », 1996.
- Przybyszewski Stanislas, *De profundis* (1896), trad. de l'allemand par Félix Thumen, texte présenté par Claude Louis-Combet, Paris, José Corti, 1992.
- *Id.*, *Messe des Morts* (1893), traduit de l'allemand par Nicole Taubes, préface par Claude Louis-Combet, Paris, José Corti, 1995.
- Saurin Patrick, *La Fleur, le chant, la poésie au temps des Aztèques*, préface de Claude Louis-Combet, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2003.
- Shrewsbury Lord, *Les Vierges stigmatisées du Tyrol*, préface de Claude Louis-Combet : « Le corps d'amour blessé », Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2007.
- Tanazacq François, *La Suprême Abjection de la Passion du Christ*, préface par Claude Louis-Combet : « Ayant lu et relu », Bruxelles, La Pierre d'Alun, 2001.
- Terre-Neuve du Thym Berbiguier (de), *Les Farfadets ou tous les démons ne sont pas de l'autre monde* (1821), texte présenté par Claude Louis-Combet, Grenoble, Jérôme Millon, 1990.
- Von Görres Joseph, *La Mystique divine, naturelle et diabolique* (1836), traduit de l'allemand par Charles de Sainte-Foi, texte présenté par Claude Louis-Combet, Grenoble, Jérôme Millon, 1992.

2.7- Articles critiques

- « Ce qui est resté du sacré après sa ruine », *Les Saisons de la Danse*, Cahier spécial n°8, *Francesca—Lattuada*, mars 2000, pp. 5-6.

- « Crucifixa », *Les Cahiers de L'Herne : Stigmates*, septembre 2001. Repris in *Transfigurations*, *op. cit.*, pp. 7-30.
- « De l'automythobiographie », *Revue des Sciences Humaines : Paradoxes de biographique*, n°263, juillet-septembre 2001. Repris in *L'Homme du texte*, *op. cit.*, pp. 173-185.
- « De l'expérience jusqu'au mythe : la présence réelle », *Conférence*, n°25, automne 2007, pp. 261-271.
- « Des litanies de la bienheureuse Vierge Marie et de quelques-unes entre toutes », CHOROS, Musiques sacrées en Franche-Comté. Programma de concert, 1986. Repris in *Proses pour saluer l'Absence*, *op. cit.*, pp. 99-100.
- « Éléments de bollandistique appliquée », *Hagiographie, Revue des Sciences Humaines*, n°251, 1998. Repris in *L'Homme du texte*, *op. cit.*, pp. 159-171.
- « En marge de *L'Âge de Rose* », *Des Saints, des Justes*, collectif sous la direction d'Henriette Levillain, Paris, Autrement, 2000. Repris in *ibid.*, pp. 139-158.
- « Entretien avec Tessa Tristan », *NU(e)*, Claude Louis-Combet/Henri Maccheroni, n°27, septembre 2003, pp. 13-18.
- « Imitatio Christi », *Conférence*, n°7, automne 1998. Repris in *L'Homme du texte*, *op. cit.*, pp. 35-51.
- « La sollicitation mystique, *Parler de l'autre en parlant de soi, parler de soi en parlant de l'autre* », *Les Enjeux philosophiques de la mystique*, textes réunis par Dominique de Courcelles, Actes du colloque du collège international de philosophie 6-8 avril 2006, Jérôme Millon, pp. 15-21.
- « L'écriture de la féminité », *Le Magazine littéraire*, janvier 1982. Repris in *Écrire de langue morte*, *op. cit.*, pp. 87-93.
- « Le goût du martyr », *Les Lettres françaises*, été 1991. Repris in *Miroirs du texte*, *op. cit.*, pp. 11-16.
- « Le projet mythobiographique », *Orac'l*, printemps 1983. Repris in *Écrire de langue morte*, *op. cit.*, pp. 37-44.
- « Les métamorphoses d'Éros », *NU(e)*, *op. cit.*, pp. 33-45.
- « Les reliefs du Banquet », *Europe, revue littéraire mensuelle*, 78^e année, n°849-850 « Littérature et philosophie », janvier-février 2000, pp. 13-16.

- « Littérature et spiritualité : La collection Atopia », *Claude Louis-Combet, mythe, sainteté, écriture*, collectif sous la direction de Jacques Houriez, Librairie José Corti, 2000, pp. 147-157.
- « Le recours au mythe et l'hagiographie perverse », *Claude Louis-Combet*, collectif sous la direction de José-Laure Durrande, *Revue des Sciences Humaines*, n°246, avril-juin, 1997, pp. 81-87.
- « Madame Guyon, traductrice et interprète du *Cantique des Cantiques* », *Poésie et Bible de la Renaissance à L'Âge classique, 1550-1680*, Actes du colloque de Besançon de Mars 1997, Paris, Honoré Champion, 1999, pp. 233-242.
- « Sur l'entreprise autobiographique », *Conférence*, n°12 printemps 2001. Repris in *L'Homme du texte, op. cit.*, pp. 187-206.
- « Telle était la sœur de Sœur Katrei », *Le Nouveau recueil*, n°37, décembre 1995-février 1996, pp. 42-49.
- « Une métabiographie », *L'Ire des vents*, 1981, (n° spécial sur Michel Leiris). Repris in *Miroirs du texte, op. cit.*, pp. 81-92.

III - Etudes louis-combédiennes :

1- Ouvrages

- *Autour de Claude Louis-Combet*, *Revue Prétexte*, Carnet Hors-Série, n°8, juin 1997.
- *Claude Louis-Combet/Henri Maccheroni*, *NU(e)*, n°27, Nice, septembre 2003.
- *Claude Louis-Combet*, *Revue des Sciences Humaines*, n° 246, Lille, avril-juin 1997.
- *Claude Louis-Combet, mythe, sainteté, écriture*, Actes du colloque de Besançon, sous la direction de Jacques Houriez, Paris, José Corti, Coll. « Les Essais », octobre 2000.
- *Claude Louis-Combet*, *Le Matricule des Anges*, n°19, mars-avril 1997.
- *Claude Louis-Combet. Fluences et influences*, Textes réunis et présentés par France Marchal-Ninosque et Jacques Poirier, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2012.
- Durrande José-Laure, *Claude Louis-Combet. L'œuvre de chair*, Presses Universitaires de Septentrion, Coll. « Objet », Lille, 1996.
- *Entretien avec Claude Louis-Combet*, *L'Œil de Bœuf*, n°16, octobre 1998.

- Floerchinger Laurence, *Passions apocryphes de Claude Louis-Combet*, mémoire sous la direction de M. Jacques Houriez, Université de Franche-Comté, 1999.
- Lavauzelle Stéphane, *Cyclicité et déchirure dans l'œuvre de Claude Louis-Combet*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002.
- Miguet-Ollagnier Marie, *Les Voisinages du moi*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 1999.
- Salas Alexandre, *Claude Louis-Combet et l'expérience mythobiographique*, Université de Montaigne-Bordeaux 3, juin 2005.

2- Articles

- Ascal Françoise, « L'expérience de la nuit dans l'œuvre de Claude Louis-Combet », *Claude Louis-Combet, mythe, sainteté, écriture, op. cit.*, pp. 11-24.
- Autié Dominique, « L'écriture sainte de Claude Louis-Combet », *L'Œil-de-Bœuf, Entretien avec Claude Louis-Combet, op. cit.*, pp. 17-21.
- Bayle Corinne, « Une lecture de Claude Louis-Combet: le cœur déchiré », *Prétexte, op. cit.*, pp. 67-69.
- Blin Richard, « Claude Louis-Combet : *Le Recours au mythe* », *Le Nouveau Recueil*, n°52, septembre-novembre, 1999, pp. 188-191.
- Bonnet Gérard, « Carnet intime et mythobiographie. Deux modalités du récit », *Claude Louis-Combet, mythe, sainteté, écriture, op. cit.*, pp. 25-42.
- *Id.*, « De l'affirmation narcissique à l'affirmation du sexe », *Claude Louis-Combet, Revue des Sciences Humaines*, n°246, *op. cit.*, pp. 89-100.
- *Id.*, « Du carnet intime de Lucie à la mythobiographie de Claude Louis-Combet. Convertir le trauma », *Ecriture de soi et trauma*, sous la direction de Jean-François Chiantaretto, Paris, Anthropos, 1998, pp. 239-248.
- Bonord Aude, « " Écrire-comme-prier ". Claude Louis-Combet, une pensée spirituelle de la littérature », *Claude Louis-Combet, Fluences et influences, op. cit.*, pp. 255-268.
- Boulard Stéphanie, « De l'ombilic aux limbes : la figure de Mélusine dans l'œuvre de Claude Louis-Combet. », *Littérature*, n°126, juin 2002, pp. 81-95.

- *Id.*, « Esquisse de cartographie : la figure de l'Ouroboros chez Claude Louis-Combet », *Roman* 20-50, n°37, 2004, pp. 115-124.
- Bouteillet Maïa, « C.R de : Louis-Combet Claude. *Le recours au mythe*. Paris : José Corti, 1998. », *Verrières*, n°1, 1999, pp. 148-150.
- Colomb Chantal, « Une lecture de Claude Louis-Combet : le mot manquant », *Prétexte*, *op. cit.*, pp. 23-27.
- Courcelles Dominique (de), « Entrée dans *L'Âge de Rose* et adresse à Claude Louis-Combet », *Claude Louis-Combet, mythe, sainteté, écriture*, *op. cit.*, pp. 59-72.
- Durrande José-Laure, « Mandala », *L'Œil-de-Bœuf*, *op. cit.*, pp. 35-37.
- *Id.*, « Une autobiographie radicale », *NU(e)*, *op. cit.*, pp. 107-121.
- El Cheikh Noura, « Les principales sources spirituelles de *Marinus et Marina* à la lecture des marginalia », *Claude Louis-Combet, Fluences et influences*, *op. cit.*, pp. 63-77.
- Feuillette Jean-François, « Claude Louis-Combet : une écriture sous l'œil du Sacré », *Revue des Sciences Humaines, Claude Louis-Combet*, *op. cit.*, pp. 9-15.
- Froye Marianne, « Claude Louis-Combet – Abbé Bremond : Regards croisés », *Claude Louis-Combet, Fluences et influences*, *op. cit.*, p. 79-93.
- Grandgeorges Guillaume, « De la chair et de l'invisible », *L'Œil-de-Bœuf*, *op. cit.*, pp. 57-60.
- Houriez Jacques, « Claude Louis-Combet entre Nietzsche, Platon et saint Paul », *Claude Louis-Combet, mythe, sainteté, écriture*, *op. cit.*, pp. 95-117.
- *Id.*, « *L'Homme du texte* de Claude Louis-Combet », *Coulisses*, n°27, janvier 2003, pp. 182-184.
- Hubin Christian, « De l'écriture comme rupture et médiation », *Revue des Sciences Humaines, Claude Louis-Combet*, *op. cit.*, pp. 53-66.
- Jourde Pierre, « Le Chemin des vanités d'Henri Maccheroni », *Nu(e)*, *op. cit.*, pp. 123-130.
- Klapka Ronald, « Entretien avec Claude Louis-Combet », *Verrières*, Lire, écrire, ici et ailleurs, un hommage à Claude Louis-Combet, n°1, 2004, pp. 45-56.
- Krémer Patrick, « Le mythe de l'androgynie dans l'œuvre de Claude Louis-Combet », *L'Œil-de-Bœuf*, *op. cit.*, pp. 29-34.
- Marbeau-Cleirens Béatrice, « Mère, foi et identité chez Claude Louis-Combet », *Revue des Sciences Humaines, Claude Louis-Combet*, *op. cit.*, pp. 101-118.

- Marchal France, « Le temps des écrivains à l'université – Rencontre avec Claude Louis-Combet », *Revue Coulisses*, n°20, 1999, pp. 66-71.
- *Id.*, « Le romancier Claude Louis-Combet, directeur de la collection Atopia : de l'hagiographie à la mythobiographie », *Travaux de littérature*, n°15, 2002, pp. 197-205.
- Marchal-Ninosque France, « Anima et Animal. Le bestiaire de Claude Louis-Combet au service de l'hermaphrodisme », *De l'éventail à la plume, Mélanges offerts à Roger Marchal*, Presses Universitaires Nancy, 2007, pp. 425-434.
- *Id.*, « Des enfants et des mères. Les jeux interdits dans les nouvelles de Claude Louis-Combet », in *La littérature et le jeu du XVII^e siècle à nos jours*, 2004, pp. 95-100.
- *Id.*, « Claude Louis-Combet, témoin de son temps ... ou de son temps intérieur ? », *Les Écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, préface de Michel Murat, sous la dir. de Bruno Curatolo, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007, p. 181-192.
- *Id.*, « Des manuscrits de Claude Louis-Combet au centre Jacques-Petit et de quelques inédits », *Claude Louis-Combet, Fluences et influences, op. cit.*, pp. 19-34.
- Margat Claude, « L'idéal de sainteté dans l'œuvre de Claude Louis-Combet. Analyse du *Bœuf-Nabu* », *Claude Louis-Combet, mythe, sainteté, écriture, op. cit.*, pp. 173-185.
- Martin-Scherrer Frédérique, « " Le recours au mythe " de Claude Louis-Combet », *La Polygraphe*, n°6, 1999, pp. 934-938.
- Miguët-Ollagnier Marie, « L'imagination mythique dans *Marinus et Marina* de Claude Louis-Combet », *Claude Louis-Combet, mythe, sainteté, écriture, op. cit.*, pp. 205-220.
- Millois Jean-Christophe, « Claude Louis-Combet et le texte au-dedans, Notes pour une présentation », *Prétexte, op. cit.*, pp. 5-12.
- Noël Bernard, « Lettre à Claude Louis-Combet », *ibid.*, pp. 57-58.
- PetitJean – Lioulia Sophie, « Mélusine ou la quête du salut ou l'impossible pari dans *Le Roman de Mélusine* de Claude Louis-Combet », *Mélusine moderne et contemporain*, 2001, pp. 201-207.
- Poirier Jacques, « Clôture, béance, extase dans l'œuvre de Claude Louis-Combet », *Claude Louis-Combet, mythe, sainteté, écriture, op. cit.*, pp. 235-248.
- Richard Pierre, « Présence de Claude Louis-Combet », *Prétexte, op. cit.*, pp. 70-72.
- Romestaing Alain, « Plis et fluence dans *Voyage au centre de la ville* », *Fluences et influences, op. cit.*, pp. 197-214.

- Saison Maryvonne, « Ecriture de l'exil. Ouverture », *Claude Louis-Combet, mythe, sainteté, écriture, op. cit.*, pp. 249-265.
- Surya Michel, « Pour Claude Louis-Combet », *Verrières*, n°1, 2004, *op. cit.*, pp. 40-43.
- Vargaftig Bernard, « Le sens de la faille », *Claude Louis-Combet, mythe, sainteté, écriture, op. cit.*, pp. 267-276.
- *Id.*, « Pour Claude Louis-Combet », *Prétexte, op. cit.*, p. 89.

IV- Ouvrages critiques (mysticisme, spiritualité et religion) :

- Armogathe Jean Robert, *Le Quiétisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973.
- Berthoud-Monot, Jean-Marc, Rose-Marie, *Mysticisme d'hier et d'aujourd'hui*, L'Âge d'Homme, 2000.
- Bonord Aude, *Les « Hagiographes de la main gauche », variations de la vie des saints au XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- Bouyer Louis, *La Vie de S. Antoine, essai sur la spiritualité du monachisme primitif*, Éditions de Fontenelle, Abbaye S. Wandrille, 1950.
- Cabasilas Nicolas, *Explication de la divine liturgie*, introduction et traduction de S. Salaville, A.A., Paris, Éditions du Cerf, 1943.
- Cannon William Ragsdale, *Histoire du christianisme au Moyen Age, De la chute de Rome à la chute de Constantinople*, traduit de l'anglais par S.M. Guillemin, Paris, Payot 1961.
- Cassien Jean, *Institutions cénobitiques*, texte latin revu, introduction, traduction et notes par Jean Claude Guy, S. J, Paris, Les Éditions du Cerf, 1965.
- Chevillat Alain et Evelyne, *Moines du désert d'Égypte*, Introduction M. M. Davy, Lyon, Terre du ciel, 1990.
- Corbin Henry, *Corps Spirituel et Terre céleste : de l'Iran mazdéen à l'Iran chi'ite*, Paris, Buchet/Chastel, 1979.
- *Corpus Hermeticum*, Tome I Traités I-XII, texte établi par A. D. Nock et traduit par A.-J. Festugière, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1945.
- *Id.*, Tome III, Fragments extraits de Stabée I-XXII, texte établi et traduit par A.-J. Festugière, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1954.

- Doresse Jean, *Les Livres secrets des gnostiques d'Égypte, introduction aux écrits coptes découverts à Khénoboskion*, Paris, Plon, 1958-1959.
- Duby Georges, *Saint Bernard, l'art cistercien*, Paris, Flammarion, 1979.
- *Encyclopédie des mystiques, chamanisme, Grecs, Juifs, gnose, christianisme primitif*, Tome I, sous la direction de Marie-Madeleine Davy, Seghers, 1977.
- *Evangile, Vie et message du Christ*, Textes choisis et présentés par Daniel-Rops, traduction et notes par F. Amiot, professeur du séminaire de saint-sulpice, Librairie Arthème Fayard, 1949.
- Evdokimov Paul, *L'Art et l'icône : théologie de la beauté*, Desclée de Brouwer, 1972.
- Gilson Etienne, *La Théologie mystique de Saint Bernard*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1934.
- Gougaud Dom Louis, *Dévotions et pratiques ascétiques au Moyen Age*, Paris, Desclée de Brouwer et Cie, Abbaye de Maredsous, 1925.
- Graef Hilda, *Histoire de la mystique*, traduit de l'anglais par Guy Maximilien et Edith Marguerite, Éditions du Seuil, 1972.
- Jonas Hans, *La Religion gnostique, le message du Dieu Étranger et les débuts du christianisme*, traduit de l'anglais par Louis Évrard, Paris, Flammarion, 1978.
- Lacarrière Jacques, *Les Hommes ivres de Dieu*, Paris, B. Arthaud, 1961.
- Lehodey Dom Vital, *Directoire spirituel à l'usage des cisterciens réformés ou de la stricte observance*, Seconde édition conforme au nouveau droit canonique, Abbaye de Notre-Dame de Grace Bricquebec, 1931.
- *La Sainte Bible*, traduite des textes originaux et grec par Louis Segond, docteur en théologie, version revue 1975, Nouvelle Edition de Genève 1979, Société biblique de Genève.
- *Le Livre d'Hénoch*, traduit sur le texte Ethiopien par François Martin, L. Delaporte – J. Françon, R. Legris – J. Pressoir, Paris, Letouzey et Ané, Editeurs, 1906.
- Lossky Vladimir, *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient*, Aubier, Editions Montaigne, 1944.
- Loyer Olivier, *Les Chrétientés celtiques*, Paris, Presses Universitaires de France, « Mythes et Religions », 1965.
- Meyendorff Jean, *Saint Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe*, Éditions du Seuil, Maîtres spirituels.
- *Id.*, *Initiation à la théologie byzantine*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1975.

- Nysse Grégoire (de) , *Vie de Moïse, contemplation sur la vie de Moïse ou traité de la perfection en matière de vertu*, introduction et traduction de Jean Daniélou, S. J., Paris, Éditions du Cerf, 1941.
- Paléologue André, *Le Mont Athos, Merveille du christianisme chrétien*, Paris Gallimard, 1997.
- Patlagean Evelyne, « L’histoire de la femme déguisée en moine et l’évolution de la sainteté féminine à Byzance », *Studi Medievali, spoletto presso lazede del centro*, fasc. II. 3^o série – Anno XVII, studi medievali serie terza, Décembre 1976.
- *Petite Philocalie de la prière du cœur*, traduite et présentée par Jean Gouillard, Éditions du Seuil, 1979.
- *Récits d’un pèlerin russe*, traduits et présentés par Jean Laloy, Éditions de la Baconnière, Suisse, 1947.
- Rievaulx Aelred (de), *La Vie de recluse, la prière pastorale*, Paris, Éditions du Cerf, 1961.
- Salas Alexandre, *Figures paradoxales de la sainteté dans la littérature moderne et contemporaine*, Thèse soutenue en 2012, sous la direction de Dominique Rabaté, Université de Paris VII.
- Silvestre Bernard, *Cosmographie*, introduction, traduction et notes par Michel Lemoine, Paris, Les Éditions du Cerf, 1998.
- Sophrony Archimandrite, *Starets Silouane, Moine du Mont-Athos 1866-1938, Vie-Doctrine-Ecrits*, traduit du russe par le Hiéromoine Syméon, Éditions Présence, Collection dirigée par Marie-Madeleine Davy, 1973.
- Tanquerey Adolphe, *Précis de théologie ascétique et mystique*, II. Les trois voies. Société de S. Jean l’Evangéliste, Desclée et Cie, Paris — Tournai (Belg.) — Rome, 1924.
- *Thérèse d’Avila, Œuvres Complètes*, traduction par Mère Marie du Saint-Sacrement, carmélite déchaussée, Édition établie, révisée et annotée par les Carmélites de Clamart et Bernard Sesé, Introduction générale par le Père Tomas Alvarez, carme déchaux, Paris, Les Éditions du Cerf, 1995.
- Un moine de l’Église d’Orient, *La Prière de Jésus, sa genèse, son développement et sa pratique dans la tradition religieuse byzantine-slave*, Éditions Chevetogne, 1963.
- *Vie et office de sainte Marine*, textes latins, grecs, coptes, arabes, syriaques, éthiopien, haut-allemand, bas-allemand et français, publiés par Léon Clugnet, Paris, Librairie A. Picard et Fils, 1905.

- *Vie de Sainte Thérèse d'Avila écrite par elle-même*, Le Coffre et Fils, 1867.
- Voragine Jacques (de), *La Légende dorée*, Paris, Garnier Flammarion, 1967.

V- Etudes critiques :

- *Androgyne dans la littérature L'*, Cahiers de l'Hermétisme, Paris, Albin Michel, 1990.
- Bovin Clément, *Taureaux, vaches sacrées, vaches folles, de la préhistoire à la Corrida*, Le plein des sens, Editions, 2005.
- Bréhier Louis, *La Civilisation byzantine*, Paris, Éditions Albin Michel, 1970.
- Brion Marcel, *L'Allemagne romantique, Novalis - Hoffmann, Jean-Paul – Eichendorff*, Éditions Albin Michel, 1963.
- *Id.*, *L'Allemagne romantique, Kleist—Brentano, Wackenroder—Tieck, Caroline von Günderode*, Éditions Albin Michel, 1962.
- Delcourt Marie, *Hermaphrodita, Recherches sur l'être double promoteur de la fertilité dans le monde classique*, Bruxelles, Latomus, 1966.
- *Id.*, *Hermaphrodite : mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958.
- Dubois Claude-Gilbert, *Femmes Hérodiennes, un exemple de mythification maniériste*, Cahiers du Laboratoire pluridisciplinaire de recherches sur l'imaginaire appliquées à la littérature (L.A.P.R.I.L), EIDÔLON, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, 1996.
- *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, Etudes réunies par Alain Montandon, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, Presses Universitaires Blaise Pascal, Maison de la recherche, 2004.
- *Ecriture de soi et lecture de l'autre*, sous la direction de Jacques Poirier, Dijon, EUD, 2002.
- Eliade Mircea, *Méphistophélès et L'Androgyne*, Paris, Gallimard, 1962.
- Gauthier Claudine, *Saint Jean et Salomé : anthropologie du banquet d'Hérode*, Tours, Lume, 2007.
- *Genèses du « Je »*, *Manuscrits et autobiographie*, sous la direction de Philippe LeJeune et Catherine Viollet, CNRS Editions, 2000-2001.
- Grabar André, *La Peinture byzantine, Etude historique et critique*, Skira, 1953.

- *Images du mythe, images du moi, Mélanges offerts à Marie Miguet-Ollagnier*, sous la direction de Bertrand Degott et Pierre Nobel avec la collaboration de Pierre Laforgue, PUFC, 2002.
- Jabès Edmond, *Le Livre des Questions*, Gallimard, 1963.
- Lafond Jean, *Le Vitrail, origines, technique, destinées*, Nouvelle édition mise à jour par Françoise Perrot, La Manufacture, 1988.
- L. Einstein Elizabeth, *La Révolution de l'imprimé à l'aube de l'Europe moderne*, traduit de l'anglais par Maud Sissung et Marc Duchamp, Paris, Éditions La Découverte, 1991.
- Lejeune Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Editions du Seuil, 1975.
- Id., *L'autobiographie en France*, Armand Colin, 1971.
- Monneyron Frédéric, *L'Androgyne romantique, du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, Ellug, 1994.
- Musil Robert, *L'Homme sans qualité*, tome I, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, Éditions du seuil.
- Ouardi Hela, *L'Androgyne en Littérature*, Dijon, Éditions Universitaires, 2009.
- Platon, *Le Banquet*, traduction inédite, introduction et notes par Luc Brisson, Paris, GF Flammarion, 1998.
- *Poètes du XVI^e siècle*, texte établi et présenté par Albert-Marie Schmidt, Paris, Gallimard, 1953.
- *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles, la figure de la mère*, volume 2, sous la direction de Murielle Lucie Clément et Sabine Van Wesmael, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Runciman Steven, *La Civilisation byzantine 330-1453*, traduit de l'anglais par E. J. Lévy, Paris, Payot, 1952.
- *Salomé dans les collections françaises*, Musée d'art et d'histoire (Saint Denis), Musée des Beaux-Arts (Tourcoing) ; Musée Toulouse-Lautrec (Albi), 1988.
- Sorval Gérard (de), *Le Langage secret du blason*, Albin Michel, 1981.
- Toudoire-Surlapierre Frédérique, *Que fait la critique ?*, Paris, Klincksieck, 2008.
- Viart Dominique, *Le Roman français au XX^e siècle*, ouvrage sous la direction de Michel Collot, Paris, Hachette livre 1999.

INDEX NOMINUM

- Aelred de Rievaulx, saint : 342
 Alexandre VII : 352
 Anis, Jacques : 27
 Antoine, saint : 226-227, 294, 323
 Apollinaire-le-Nouveau, saint : 281
 Aristophane : 122
 Armogathe, Jean Robert : 334, 352, 356
 Ascal, Françoise : 127, 207
 Athanase d'Alexandrie, saint : 294, 305, 313
 Augustin, saint : 314

 Balzac, Honoré (de) : 22, 72, 121
 Banville, Théodore (de) : 234
 Barnes, Djuna : 16, 265, 272, 275
 Basile, saint : 330
 Baudelaire, Charles : 207, 208, 268
 Béatrice de Nazareth : 198
 Beckett, Samuel : 10, 79, 242
 Bellemin-Noël, Jean : 13, 35, 118, 202
 Benoît, saint : 305
 Bernard, saint : 334, 335, 337-340, 358, 369
 Bérulle, Pierre (de) : 293
 Bianquis, Geneviève : 269
 Biasi, Pierre Marc (de) : 13, 15
 Biès, Jean : 302, 303
 Biro, Georges et Ladislao : 29
 Blois, Louis (de) : 344, 352
 Bockelkamp, Marianne : 29
 Boileau, Jacques : 12
 Bollandus : 289
 Bonnet, Gérard : 238-239
 Bonord, Aude : 8, 304-305, 347
 Bossuet, Jacques-Bénigne : 293
 Bourdaloue, Louis : 293
 Bourignon, Antoinette : 10, 334
 Bournac, Olivier : 270
 Bouyer, Louis : 226, 322, 368
 Bovin, Clément : 276, 286
 Bréhier, Louis : 46, 276, 279, 280, 286, 367
 Bremond, Henri : 293
 Brentano, Franz Clemens : 272
 Brion, Marcel : 268, 271, 272

 Brisson, Luc : 121

 Cabiron, Héloïse : 290
 Caillet, Abbé : 246
 Callu, Florence : 22
 Candet, Bernard : 354
 Cannon, William Ragsdale : 307
 Cassien, Jean : 306, 323, 336
 Cendrars, Blaise : 8
 Charles d'Orléans : 21, 22
 Chateaubriand, François-René (de) : 251
 Chouraqui, André : 140
 Chrysostome, Jean : 306
 Cibo, Alderano : 352
 Clément d'Alexandrie, saint : 165, 294, 328, 330
 Clugnet, Léon : 16, 190, 193, 265, 288, 290-292, 296, 368
 Colomb Mac Cremthaim, saint : 348
 Constantin VI : 309
 Corbin, Henri : 331
 Courcelles, Dominique (de) : 48
 Cowper Powys, John : 254, 275
 Cuisin, Pierre : 121
 Curatolo, Bruno : 274
 Cuzin, Jean-Pierre : 287

 Davy, Marie-Madeleine : 225, 298, 317, 324, 331, 340, 354, 368, 369
 Debray Genette, Raymonde : 13
 Delaporte, Louis : 285
 Delcourt, Marie : 16, 46, 65, 265, 276, 277, 282, 283, 286, 293, 357, 367
 Delteil, Joseph : 8, 9
 Denis, saint : 328
 Denys l'Aréopagite, saint : 16, 73, 189, 265, 319, 320, 327-330, 368
 Dorothee, sainte : 311
 Dostoïevski, Fiodor : 274
 Druon, saint : 10
 Duby, Georges Michel : 334, 337-339
 Dumas, Alexandre : 28

Durrande, José-Laure : 67, 205
 Eichendorff, Jean-Paul : 268
 El Cheikh, Noura : 299
 Eliade, Mircea : 321, 368
 Epiphane, saint : 333, 335
 Erikson, Erik : 70
 Évagre le Pontique : 295, 299, 300, 306, 327
 Evdokimov, Paul : 310, 311, 313-315, 322, 357, 368
 Évrard, Louis : 332
 Ezéchias : 353
 Fénelon : 352
 Fintan de Clonard, saint : 348
 Flaubert, Gustave : 13, 22, 72, 157, 234, 235
 Fraisse, Luc : 21
 François d'Assise, saint : 8
 François de Sales, saint : 343
 Françon, J. : 285
 Froye, Marianne : 293
 Fuller, Loïe : 234
 Furetière, Antoine : 21
 Gerschwiler, Mireille : 51
 Gheerbrant, Alain : 354
 Gildas, saint : 348
 Gilson, Etienne : 328, 334-336, 356
 Gleizes, Delphine : 33
 Gomer : 353
 Görres, Johann-Joseph Von : 329
 Gougoud, Dom Louis : 241, 334, 347-348, 356, 358
 Gouillard, Jean : 288
 Grabar, André : 51
 Graef, Hilda : 294, 295, 300, 327
 Greene, Graham : 11
 Grégoire de Nazianze, saint : 328, 330
 Grégoire de Nysse : 265, 300, 311, 315, 317, 327, 328, 330
 Grégoire le Grand : 325, 336
 Grégoire le Sinaïte, saint : 300, 302
 Grégoire Palamas, saint : 16, 265, 288, 299, 301, 304-305, 310, 312-313, 315-317, 320, 322, 357
 Grésillon, Almuth : 27
 Gros, Gérard : 21
 Guillemin, S.M. : 307
 Günderode, Caroline Von : 272
 Gutenberg, Johannes : 118
 Guyon, Madame : 352
 Guy, Rosa : 33
 Hammadi, Nag : 293
 Hans, Jonas : 332
 Harmenszoon Van Rijn, Rembrandt : 370
 Heinrich, Heine : 13, 234
 Hella, Alzir : 270
 Hénoch : 16, 265, 276, 284, 286, 367
 Héraclius : 319
 Hérodiade : 234
 Hérode : 140, 234
 Hérode Le Grand : 234
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus : 16, 265, 268, 270, 271, 273, 275, 357, 367
 Houriez, Jacques : 7, 46
 Hugo, Victor : 22, 33
 Huysmans, Joris-Karl : 12, 69, 121, 274, 275
 Hippolyte, saint : 298, 333
 Innocent XI : 352
 Irénée : 333
 Irène, Impératrice : 309
 Isaïe : 312, 353, 354, 356, 369
 Jabès, Edmond : 15, 265, 272, 273, 275, 367
 Jean, saint : 328, 335
 Jean Baptiste, saint : 234
 Jean Climaque, saint : 299-301, 313
 Jean Damascène, saint : 265, 307-309, 330, 368
 Jean de la Croix, saint : 327, 343
 Jéroboam : 353
 Jérôme, saint : 335
 Jérôme de Stridon, saint : 335
 Joas : 353
 Jonas : 51
 Joseph, Abba : 321
 Josèphe, Flavius : 140, 234
 Jotham : 353
 Joyce, James : 272
 Jude, saint : 284

Justin Martyr : 333

Kafka, Franz : 156, 274

Kérényi, Charles : 11

Kevin de Glendalough, saint : 241, 348

Kleist, Heinrich Von : 272

Krafft, M. : 234

Krémer, Patrick : 124, 198

Lacarrière, Jacques : 297, 298

Laclotte, Michel : 287

La Fontaine : 21

Laforge, Jules : 234

Laloy Jean : 288

Latouche, Henri : 121

Lavauzelle, Stéphane : 122, 145, 149

Lebrave, Jean Louis : 13, 27

Legris, R. : 285

Lehodey, Dom Vital : 340, 356, 369

Léon III : 308

Lessing, Gotthold Ephraim : 74

Lhomond, Charles-Francois : 9

Lorrain, Jean : 234

Lossky, Vladimir : 316, 319, 320, 328, 329, 357

Loth : 140

Louis-Combet, Claude : 7-12, 14-17, 23-49, 51-58, 60-80, 82-87, 117-125, 127-129, 131-135, 137-142, 144-152, 154-158, 160-164, 166-171, 173, 174, 176, 178-183, 185-193, 195-198, 200, 202-209, 211, 212, 214, 215, 217-220, 223-237, 239-241, 243-260, 265-274, 276-291, 293-303, 305-340, 342-358, 365-370

Louise du Néant : 12, 334

Loyer, Olivier : 348

Luc, saint : 162, 278

Lukarde : 348

Macaire, saint : 288, 299, 301, 306, 311, 313-314, 320, 327

Machaut, Guillaume (de) : 22

Madinier, Gabriel : 122

Maillard, Jean : 12

Malaval, François : 352

Mallarmé, Stéphane : 234

Mann, Thomas : 274

Marbeau-Cleirens, Béatrice : 132, 133, 217, 218

Marchal, Roger : 137

Marchal-Ninosque, France : 7, 137, 266, 274, 365

Marguerite, Edith : 294

Marguerite, Jeanne : 293

Marie, sainte : 291

Marie-Madeleine : 8

Marin, saint : 291

Marina, sainte : 10, 16, 68, 70, 164-166, 246, 288, 290-292, 348, 368

Marine, sainte : 166, 190, 246, 265, 290-292, 296, 368

Marinos, saint : 291

Martin, François : 285

Martin de Tours, saint : 348

Marty, Eric : 14

Mauriac, François : 274

Massenet, Jules : 234

Mathieu, saint : 162, 312

Maxime, saint : 313-314

Maxime le Confesseur : 16, 300, 311, 313, 319, 336

Maximilien, Guy : 294

Meyendorff, Jean : 299, 301-302, 306, 316, 319, 357

Mère Marie du Saint-Sacrement : 350

Michon, Pierre : 9

Miguet-Ollagnier, Marie : 46, 139, 278

Millon, Jérôme : 12, 48, 329

Milosz, Czeslaw : 13, 35, 234

Moïse : 147, 327-329

Molesm, Robert (de) : 334

Molinos, Miguel (de) : 352

Montanus : 335

Moreau, Gustave : 234

Murat, Michel : 274

Musil, Robert : 15, 195, 265, 271, 273, 275, 357, 367

Musset, Alfred (de) : 274

Nau, abbé : 292

Neri, Philippe, saint : 352

Nicéphore l'Hésychaste : 288, 299-301, 309

Nicodème l'Hagiorite : 288, 299, 306

Nicolas, Armelle : 293
 Nietzsche, Friedrich : 158
 Novalis, Georg Friedrich Freiherr Von
 Hardenberg : 15, 207, 208, 265, 268-270, 273,
 357, 367

 Origène : 294, 300, 306, 327, 328, 330, 336
 Osée : 353, 354, 356, 369
 Ovide : 271
 Ozias : 353

 Pachôme, saint : 305, 341
 Pantène, saint : 330
 Pascal : 274
 Patlagean, Evelyne : 16, 265, 288, 290, 291,
 293, 296, 368
 Paul, saint : 335
 Pazzi, Marie-Madeleine (de) : 352
 Pélagie : 306
 Pélagie, sainte : 291
 Petrucci, Pier Matteo : 352
 Pierre, Arnauld : 287
 Pistentius : 321
 Pline l'Ancien : 281
 Picasso, Pablo : 234
 Place, Jean Michel : 13
 Platon : 46, 68, 72, 121, 122, 149, 332
 Plotin : 332
 Poe, Edgar : 274
 Poirier, Jacques : 7, 266
 Poirson, Alain : 87
 Pomey, Michel : 352
 Ponge, Francis : 26, 27
 Porète, Marguerite : 12, 198
 Pressoir, J. : 285
 Procope : 281
 Proust, Marcel : 13, 366

 Raillard, Georges : 23
 Rank, Otto : 70
 Redon, Odilon : 255
 Reverzy, Jean : 274
 Rose de Lima, sainte : 10
 Rousseau, Jean-Jacques : 22
 Rubinstein, Ida : 234
 Ruysbroeck, Jean (de) : 198

 Salomé : 234
 Salomon : 284
 Sarraute, Nathalie : 23
 Schaerer, René : 122
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph Von :
 271-272, 367
 Schmidt, Albert-Marie : 47
 Schmitt, Florent : 234
 Schwob, Marcel : 9
 Segond, Louis : 353
 Senach, Evêque : 348
 Sesé, Bernard : 350
 Séraphin de Sarov, saint : 313, 314, 317
 Silouane de l'Athos, saint : 16, 317, 318
 Silvestre, Bernard : 339
 Simon le Magicien : 16, 332, 333
 Sophie, sainte : 315
 Sophrony, Archimandrite : 317
 Sorel, Georges : 352
 Sorval, Gérard (de) : 47
 Stendhal, Henri Beyle : 156
 Strauss, Richard : 234
 Syméon le Nouveau Théologien : 299-301,
 313, 320, 329

 Tanqueray, Adolphe : 342-344, 356
 Tarasius, saint : 309
 Terre-Neuve du Thym, Berbiguier (de) : 12
 Tertullien : 333, 335
 Teysonnier, Marie : 293
 Théodore de Stoudion, saint : 309, 368
 Thérèse d'Avila, sainte : 16, 343, 350-351,
 356, 369
 Thomas, saint : 293
 Thomas d'Aquin de l'Orient : 307
 Tieck, Christian Friedrich : 272
 Tomas Alvarez, père : 350
 Trakl, Georges : 9, 198
 Trakl, Gretl : 9, 198
 Trismégiste, Hermès : 273, 323, 368
 Tunner, Erika : 270

 Valéry, Paul : 13
 Varron : 281
 Verlaine, Paul : 333
 Viart, Dominique : 9

Vieillard, Françoise : 21

Wackenroder, Wilhelm Heinrich : 272

Walter, Benjamin : 118

Waterman, Louis Edison : 28, 29

Wilde, Oscar : 234

Zéno, Thierry : 227

Zoé, Impératrice : 280

Zola, Émile : 157

Zum Brunn, Emilie : 12

Zweig, Stefan : 270